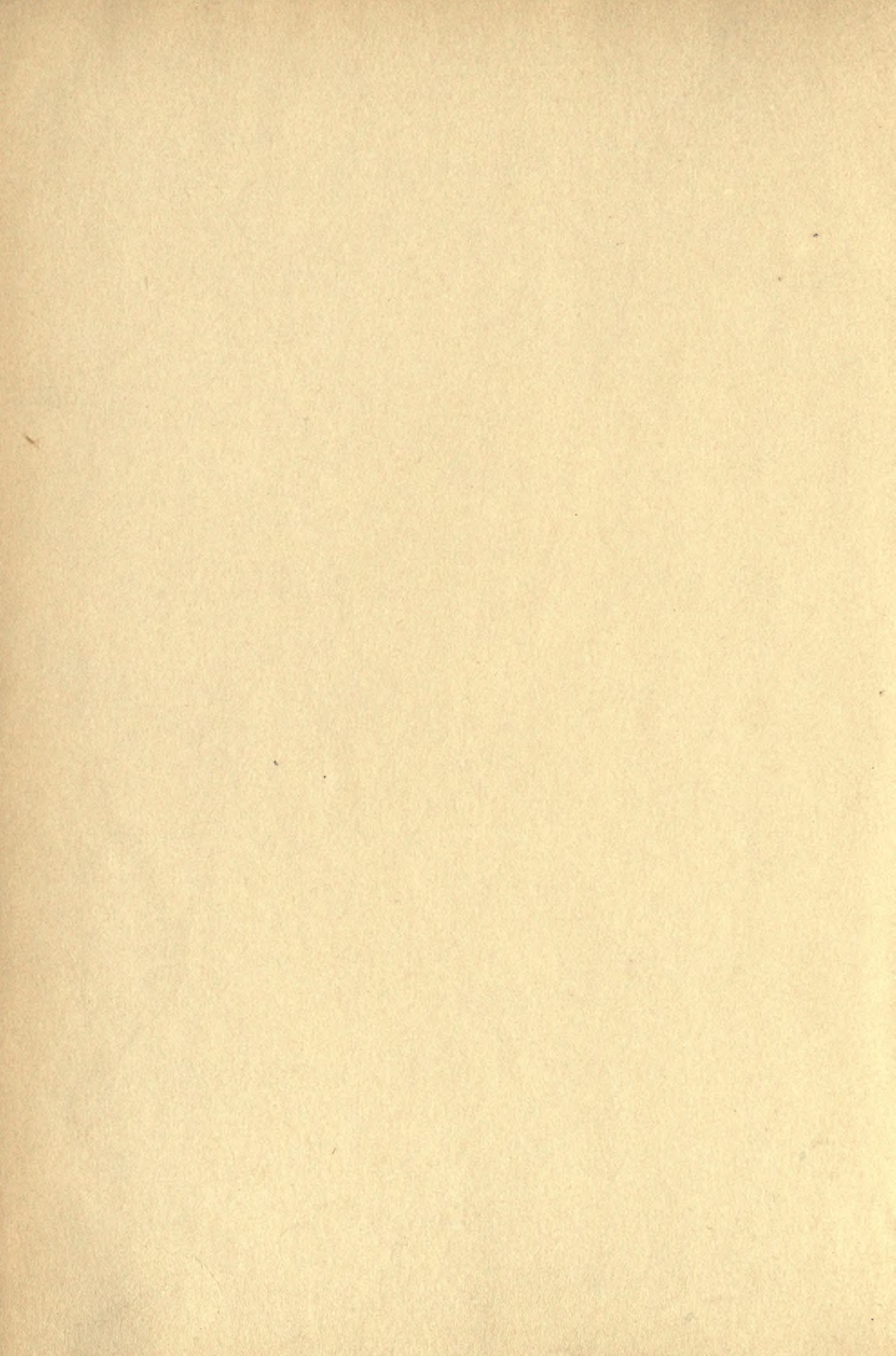
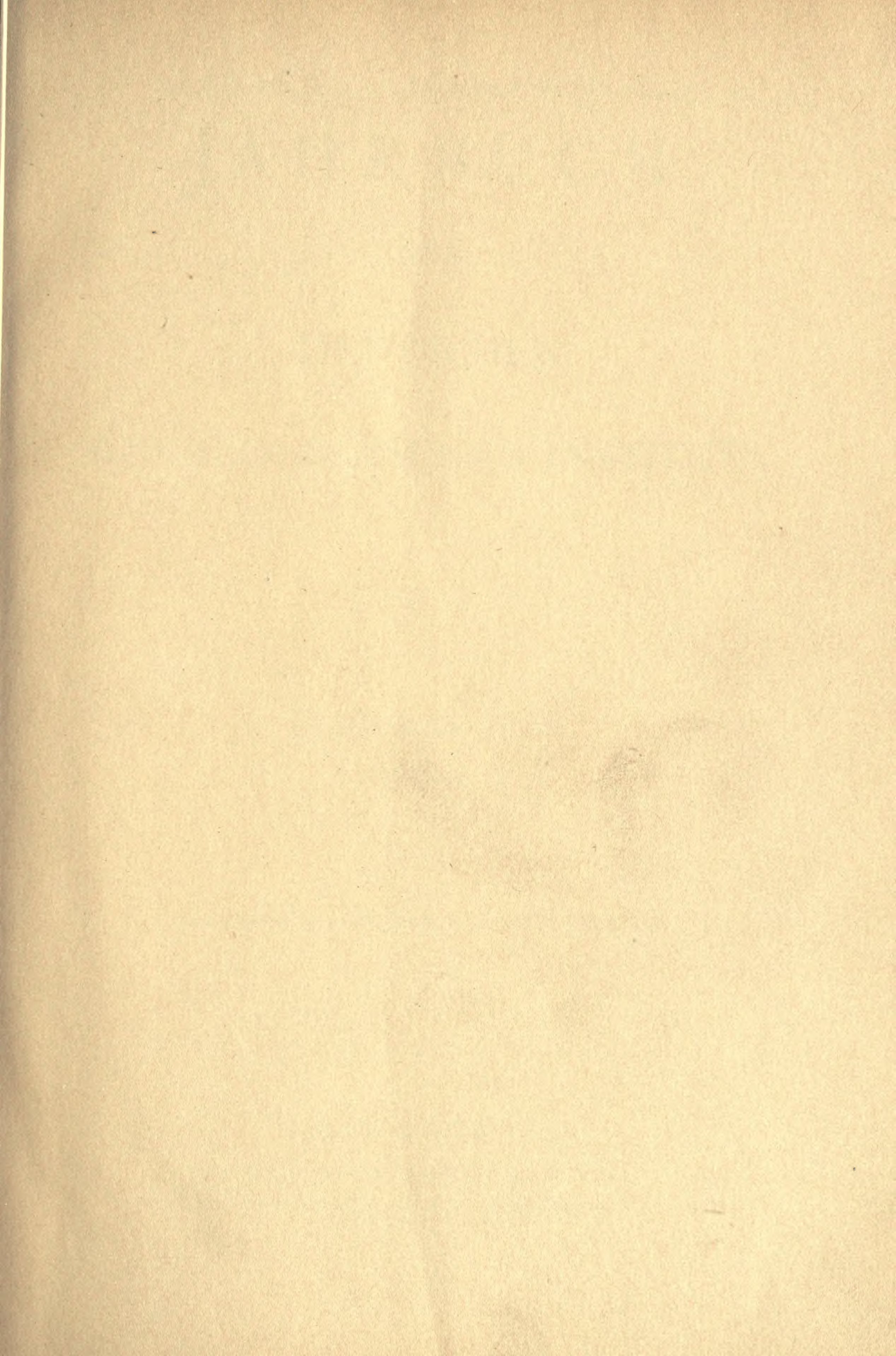
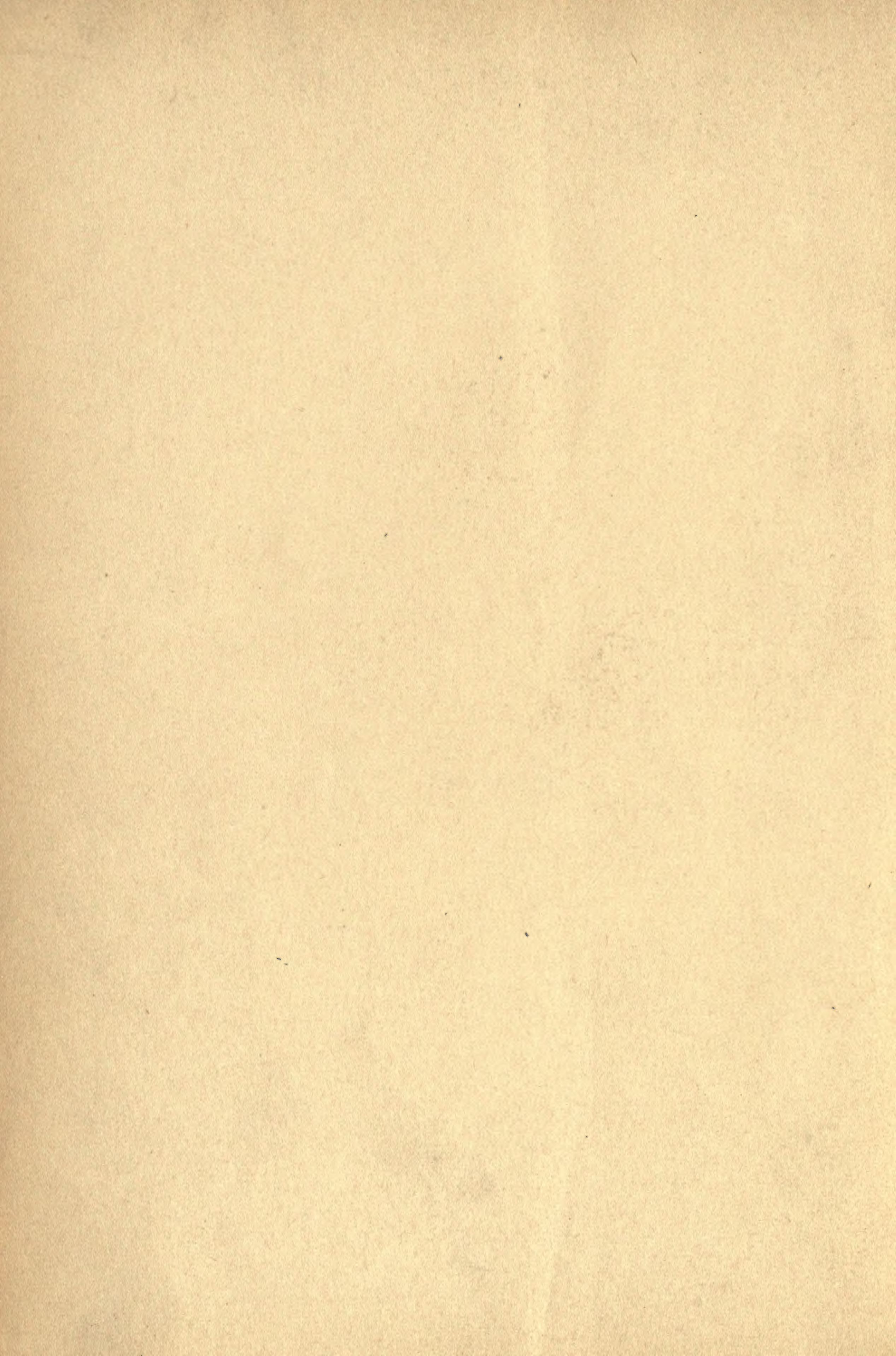










JAHRBUCH

DES

DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND XXXVIII/IX
1923/24

MIT DEM BEIBLATT ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BERLIN UND LEIPZIG 1925

WALTER DE GRUYTER & CO.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10

INHALT

ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BERICHT

DES

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS ÜBER DIE RECHNUNGSJAHRE 1922 UND 1923.

Die Verwaltung und Geschäftsführung des Instituts hatte in der Berichtszeit unter den Schwierigkeiten der allgemeinen Lage zu leiden. Wenn das Institut am Ende dieser Zeit trotz schwerer Einschränkungen gegenüber dem Friedenszustande in der Lage ist, seinen wesentlichen Aufgaben gerecht zu werden und seine wichtigsten Untersuchungen weiterzuführen, so verdankt es dies in erster Linie dem Entgegenkommen der Reichsregierung. Insbesondere ist das Institut Herrn Ministerialdirektor Heilbron und dessen zeitweiligem Vertreter, Herrn Wirklichen Legationsrat Dr. Soehring, für die tatkräftige und erfolgreiche Wahrnehmung der Interessen des Instituts zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Am 1. April 1922 trat Herr Rodenwaldt sein Amt als Generalsekretar an. Gleichzeitig begann Herr Regierungsobersekretär Eichbaum seine Tätigkeit als Bürovorsteher bei der Dienststelle der Zentraldirektion. Für die redaktionellen Arbeiten konnte erst seit 1. Juni 1922 eine Hilfskraft in Fräulein L. Hamburg gewonnen werden. An ihre Stelle trat am 1. Januar 1924 Herr W. Schadewaldt. Für die Fortführung und den Abschluß der Bibliographie für die Jahre 1920 bis 1922 sind wir Herrn Brandis zu besonderem Dank verpflichtet.

Zum Vertreter Hessens in der Zentraldirektion wurde Herr Delbrueck ernannt. Am Ende der Berichtszeit schied Herr Lietzmann infolge seiner Übersiedlung nach Berlin aus der Zentraldirektion aus.

Aus der Reihe seiner Mitglieder verlor das Institut durch den Tod die Herren:

E. Anthes (O. M.), A. Brinkmann (K. M.), E. Marqués de Cerralbo (K. M.), H. Diels (O. M.), R. Förster (O. M.), G. F. Gammurini (E. M.), A. E. J. Holwerda (O. M.), L. Jelic (K. M.), W. Klein (O. M.), F. v. Luschan (K. M.), A. Riese (O. M.), A. N. Skias (O. M.), V. Stais (O. M.), D. Stavropullos (K. M.), J. N. Svoronos (O. M.) A. Weckerling (K. M.), E. Ziller (K. M.).

Neu ernannt wurde zum Ehrenmitglied im Jahre 1922 Herr B. Croce. Im Jahre 1922 wurden gewählt zu ordentlichen Mitgliedern die Herren: W. Andrae, M. von Bahrfeldt, P. Bosch-Gimpera, F. Drexel, E. Fiechter, B. Filow, A. von Gerkan, A. Goldschmidt, F. Heilbron, R. Herzog, S. Heuberger, G. Kazarow, O. Kern, J. Kirchner, L. Kjellberg, H. Koch, K. Kramer, D. Krencker, F. Krischen, G. Lippold, J. Loeb, K. Müller (Göttingen), A. Oxé, E. Preuner, K. Regling, O. Reuther, H. Schäfer, H. Schmidt (Berlin), Br. Schröder, W. Schubart, Fr. Sprater, J. Sundwall und C. Wulzinger, zu korrespondierenden Mitgliedern die Herren: F. Behn, W. Bremer, M. Bühlmann, A. Deißmann, E. G. Doublis, F. Eichler, H. Gropengießer, F. Gündel, S. Guyer, K. Helmke, Fr. Hertlein, H. Hofmann, U. Hölscher, A. Ippel, A. Koch (Berlin), G. von Lücken, E. von Mercklin, V. K. Müller (Berlin), W. Müller (Dresden), H. Nachod, C. A. Neugebauer, P. Revellio, E. Samter, E. Schmidt (München), E. Unger, O. Waser, C. Weickert, E. Weigand, O. Weinreich und F. G. Welter. Im Jahre 1923 wurden zu ordentlichen Mitgliedern ge-

wählt die Herren: Chr. Blinkenberg, C. G. Brandis, Fr. Cramer, H. Gropengießer, A. Hekler, F. Hertlein, C. W. Lunsingh-Scheurleer, E. Nowotny, F. Philippi, J. Rott und O. Soehring, zu korrespondierenden Mitgliedern die Herren: G. Bersu, H. Bingemer, H. Birkner, G. Blecher, K. A. Boëthius, E. Frickhinger, A. Günther, K. F. Johansen, P. Th. Kessler, Fd. Kutsch, O. Paret, A. Persson, F. Wagner und E. Wahle.

Die Gesamtsitzung des Jahres 1922 fiel aus. Die Gesamtsitzung des Jahres 1923 fand am 20. u. 21 April statt. In beiden Jahren konnten je drei, gegenüber den Friedenssätzen allerdings wesentlich beschränkte Stipendien verliehen werden, im Jahre 1922 an die Herren G. Krahmer, K. Lehmann-Hartleben und A. Rumpf, im Jahre 1923 an die Herren H. Diepolder, E. Langlotz und W. v. Massow.

Der Generalsekretar nahm im Jahre 1922 an dem Tage für Denkmalpflege und Heimatschutz in Stuttgart und im Jahre 1923 an der Tagung deutscher Philologen und Schulmänner in Münster i. W. teil. In Angelegenheiten der römischen Zweiganstalt reiste er im März 1923 und im März 1924 nach Rom. Kleinere Dienstreisen führten ihn nach Halle a./S., München und Frankfurt a./M.

Vom Jahrbuch und Anzeiger erschienen Band XXXVI 1921 und XXXVII 1922, 1-2, von den Athenischen Mitteilungen, deren Redaktion Herr Karo freundlichst fortführte, Bd. XLVI 1921, von den Römischen Mitteilungen Band XXXV 1920, 3—4 und Band XXXVI/XXXVII 1921/22.

Die Arbeiten am Corpus der Sarkophagreliefs wurden durch Herrn Rodenwaldt und Fräulein Hamburg gefördert. Herr Rodenwaldt bereiste zu diesem Zweck im März 1924 die oberitalienischen Museen. Von der Publikation der Akropolisvasen wurde durch Herrn Langlotz der Druck von Heft 4 fast vollendet und die Vorarbeiten für Heft 5 begonnen. Die Vorarbeiten für die Veröffentlichung der chalkidischen Vasen konnte Herr Rumpf dem Abschluß nahebringen.

Die Fortführung der Untersuchungen in der Casa del Fauno in Pompeji, die von Herrn Winter und Herrn v. Schöfer vorgenommen wurden, konnte vom Institut unterstützt werden, ebenso Untersuchungen von Herrn Delbrueck über die Ikonographie der frühchristlichen Kaiser. Mit Unterstützung des Instituts konnte im Winter 1922/23 Herr Bulle und im Winter 1923/24 Herr Wolters zwecks wissenschaftlicher Arbeiten nach Griechenland reisen.

In Athen standen Herrn Buschor als Assistenten im Sommer 1923 Herr Lehmann-Hartleben, im Winter 1923/24 Herr Weickert zur Seite. Herrn G. Welter ist das Institut für seine ständige Mitarbeit zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Die Arbeitskraft der Beamten wurde durch wissenschaftliche Auskunftstätigkeit stark in Anspruch genommen. Die schwersten Lücken der Bibliothek konnten ausgefüllt und die Photographiensammlung ausgebaut werden. Dank der Unterstützung von ausländischen Freunden konnten kleinere Untersuchungen und Grabungen vorgenommen werden am Heraion in Olympia, am Olympieion und am Nikepyrgos in Athen, am Kastell von Phyle und in Naxos. Mit ihrer Hilfe konnte auch am Ende der Berichtsperiode der Abschluß der seinerzeit von Furtwängler begonnenen Grabung am Aphroditetempel in Aegina in Verbindung mit der bayrischen Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Herrn Wolters in Angriff genommen werden.

Von dem in Verbindung mit dem Marburger Kunsthistorischen Seminar herausgegebenen Werk über die Skulpturen von Olympia ist der Tafelband erschienen, der Text von Herrn Buschor folgt demnächst.

In Rom wurde Herr Amelung im Sommer 1923 von Herrn Diepolder, im folgenden Winter durch Herrn Rumpf als Assistenten unterstützt.

Die Notlage der Wissenschaft in Deutschland hatte zur Folge, daß das Institut eine weit über den Friedensumfang hinausgehende Auskunfts- und Vermittlungstätigkeit ausüben mußte. Daneben konnte eine Reihe von wissenschaftlichen Unternehmungen des Instituts und einzelner Gelehrter gefördert und die Sammlung photographischer Negative ausgebaut werden. In der zweiten Hälfte des Winters 1923/24 gelang es endlich, dem Institut ein provisorisches Unterkommen in den Räumen des Deutschen Gemeindehauses

Rom 25, Via Sardegna 79, zu schaffen. Mit der Einrichtung und Wiederaufstellung der Bibliothek konnte begonnen werden. Wenn die römische Zweiganstalt wieder fruchtbar arbeiten und in absehbarer Zeit die Pforten ihrer Bibliothek zu öffnen vermag, so verdanken wir dies zu einem wesentlichen Teil der hochherzigen Unterstützung durch amerikanische Freunde des Instituts.

In Frankfurt a. M. wurde während der beiden hier zusammengefaßten Berichtsjahre der 6. und 7. Jahrgang der Germania abgeschlossen und der 13. und 14. der Berichte veröffentlicht. Von dem Katalog der Sammlung in Hanau wurde ein erster Teil zum Druck gebracht; von dem zweiten sind die Zinkstöcke der Abbildungen hergestellt. Von dem Germanenwerk ist eine erste Lieferung erschienen, die den Denkmälern des Vangionengebiets gewidmet ist. Das Werk über das Grabmal von Igel stand am Schluß des zweiten Berichtsjahres vor dem letzten Imprimatur, und die Arbeit an den Denkmälern von Neumagen ist während dieses Jahres durch die Hilfsarbeit von Herrn v. Massow so gefördert worden, daß sie durch Herrn Krüger nunmehr dem Ende zugeführt werden kann.

Von dem Bilderatlas Germania Romana, dessen Auflage schnell vergriffen worden war, wurde eine 2. Auflage vorbereitet, die in Lieferungen mit ausführlichen Erläuterungen erscheinen soll. Die erste Lieferung war am Schluß des ersten Berichtsjahres in Druck.

Als ein erfreulicher, zu Wiederholungen auffordernder Erfolg darf die im Sommer 1922 im Verein mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltete »Römische Woche« angesehen werden.

Die Reisen der Beamten der Römisch-Germanischen Kommission mußten leider während der beiden Jahre stark beschränkt werden. Gegen Ende des zweiten Berichtsjahres konnte Herrn Drexel ein kurzer Aufenthalt in Basel und Brugg zum Studium der dortigen neueren Ausgrabungen ermöglicht werden.

Im Jahre 1922 nahm der Direktor an der Verbandstagung in Braunschweig, Herr Drexel an der in Speier teil, wie auch an der Tagung der Berufsprähistoriker in Weimar und der des Gesamtvereins in Aachen. Im folgenden Jahre besuchte Herr Drexel die Prähistorikertagung in Tübingen, Herr Koepp die Tagung Deutscher Philologen und Schulmänner in Münster i. W. Auf einer Tagung für Deutschtumspflege in Witzenhausen war der letztere mit einem Vortrage über die Bevölkerung der Rheinlande im Altertum beteiligt.

Mit Dank muß erwähnt werden, daß die Stadt Frankfurt in ihren Haushaltsplan für 1924 wieder den alten Zuschuß zu den Kosten der Unterbringung der Römisch-Germanischen Kommission eingestellt hat.



DAS MOTIV DES GEFALLENEN.

I. DIE ÄGYPTISCHE KUNST.

Wenn hier vom Motiv des Gefallenen und von seiner Geschichte in der antiken Kunst die Rede sein soll, so ist der Begriff dabei in seinem weitesten Umfang gemeint. Im eigentlichen Sinne ist ein Gefallener eine Figur, die im Kampfe besiegt wurde und am Boden liegt. Dieses Liegen kann aber unter Umständen mit sehr lebhafter Bewegung einzelner Glieder verbunden sein. Infolgedessen ist die Grenze zwischen den Motiven des Fallens und des Gefallenseins flüssig, so daß auch die ersteren in weitem Umfange hier heranzuziehen sind. Anderseits kann ein Gefallener auch so ruhig daliegen, daß sich sein Bild in keiner Weise von dem eines Gelagerten oder Schlafenden unterscheidet. Daraus ergibt sich, daß auch die Motive des Liegens überhaupt in den Kreis dieser Untersuchung fallen.

I.

Die ägyptische Kunst der vordynastischen Zeit gehört ganz und gar, die der sogenannten Frühzeit im wesentlichen in den Bereich der primitiven Kunstübung, d. h. sie steht entwicklungsgeschichtlich auf derselben Stufe wie die Kunst der Kinder und Naturvölker. Ihre Bilder werden also einerseits durch das Fehlen jedes architektonisch-dekorativen Prinzips [1]) und anderseits durch die Anwendung des sogenannten ideoplastischen oder Aufbauverfahrens bei der Zeichnung gekennzeichnet. Vorstellungs-, Wirklichkeits- oder Gegenstandsbild sind andere Namen für dieselbe Sache.

Es folgt hieraus, daß es für den primitiven Zeichner da, wo das Thema des Bildes einen liegenden Menschen verlangte, ein eigentliches Problem überhaupt nicht gab oder höchstens in demselben Sinne wie bei der Darstellung aufrechter Figuren. Kopf und Rumpf, Arme und Beine, und was man sonst noch als integrierenden Teil des Körpers auffassen mochte, sind ja hier wie dort vorhanden und müssen also auch im Bilde sichtbar sein. Daß sie sich teilweise verdecken, überschneiden und verkürzen, wird ja selbst bei der aufrechten Gestalt, für die man doch über einen viel größeren Schatz von Erfahrungen und Beobachtungen verfügte, nicht berücksichtigt. Für den Liegenden kam es natürlich noch viel weniger in Betracht. Die Art und Weise,

---

[1]) L. Curtius, Antike Kunst 19.

wie diese Kunst ihre liegenden Gestalten von den aufrechten unterscheidet, kann also nur in einer Veränderung in der Richtung der Körperachse bestehen.

Das Einfachste wäre die Drehung um 90 Grad, und aus Zeichnungen von Naturvölkern und Kindern ist sie wohlbekannt [1]). Es überrascht daher, daß bei den frühesten ägyptischen Darstellungen von Gefallenen, die uns vorliegen in den Wandbildern eines Grabes bei Kom el-ahmar [2]) sowie in einer der älteren Gruppe angehörigen und zur einen Hälfte im Louvre, zur anderen im British Museum aufbewahrten Schminkpalette [3]) der Körper um volle 180 Grad gedreht ist, so daß für unser Empfinden die Figur auf dem Kopfe steht. Man muß aber berücksichtigen, daß es sich in beiden Fällen um eine Gruppe handelt, und daß bei der Komposition einer solchen der primitive Künstler natürlich ganz entsprechend verfährt wie beim Aufbau der einzelnen Figur aus ihren Teilen. Wo er ein örtliches Element angeben muß, und das ist ja bei jeder Gruppe mehr oder weniger der Fall, da gibt er es »einzeln, von seinem örtlichen Zusammenhang getrennt an dem durch den Aufbau des geistigen und nicht des physischen Bildes vorgeschriebenen Platz« [4]). Wir wissen ja, wie beliebt es ist, z. B. Flüsse, Teiche, Wege, Hügel u. ä. in unverkürzter Aufsicht erscheinen zu lassen, so daß im Bedarfsfalle die Bildfläche auch die dritte Dimension repräsentieren konnte. Die Drehung der Körperachse um 180 Grad in den beiden angeführten Fällen soll also veranschaulichen, daß der Gefallene dem Sieger bzw. dem Löwen etwa quer vor den Füßen liegt. Im Grunde ebenso machte es ein zehnjähriger Junge, der die Gruppe eines mit einem Hunde spielenden Knaben zeichnen wollte und dabei die Achsen der beiden Körper parallel anlegte [5]), nur daß hier die Köpfe beider Figuren oben sitzen. Der Hund war schon durch die anormale Lage seines Rumpfes und durch die Art, wie die Beine angebracht sind, deutlich genug als liegend gekennzeichnet.

Daß die horizontale Lage beim Gefallenen in Ägypten erst gegen das Ende der primitiven Periode auf zwei fragmentierten Schiefertafeln auftritt [6]), ist natürlich ein durch die Spärlichkeit unseres Materials bedingter Zufall. In Wirklichkeit muß auch dieser Typus von alters her bekannt gewesen sein.

Angesichts des Fragments mit der Darstellung eines Schlachtfeldes ist man geneigt zu meinen, die fünf liegenden Figuren seien als solche, abgesehen von der

[1]) z. B. Palauinseln: Woermann, Gesch. d. Kunst II 2. Aufl., Taf. 3. Buschmannzeichnungen: ebenda 11, 8. Brasilien: Koch-Grünberg, Die Anfänge der Kunst im Urwald 21. Kinderzeichnungen: Lewinstein, Kinderzeichnungen 1905, Taf. 18, 42 b; 40, 81 a oben links; 64, 147 a, b.

[2]) Quibell-Green, Hierakonpolis II 75; danach z. B. Capart, Débuts 146; Maspéro, Gesch. d. Kunst in Ägypten 11, 17; Kunstgesch. in Bildern 14, 1; Spiegelberg, Äg. Kunstgesch. Fig. 7; L. Curtius, Antike Kunst 22 f., 19; Schäfer, Äg. Kunst 2, 1.

[3]) Bénédite, Mon. Piot X 1903, Nr. 3 a—c. Fig. 5; Capart, Débuts Taf. 1; Hoernes, Urgesch., 2. Aufl., 93, 1.

[4]) Loewy, Naturwiedergabe 8.

[5]) Lewinstein, a. a. O. 9, 26.

[6]) a) Brit. Mus. Darstellung eines Schlachtfeldes: Mon. Piot X 1903, Nr. 5 a; Capart, Débuts 240, 179; Journ. of Aeg. Arch. II 1915 Taf. 14 f.; Kunstgesch. in Bildern 14, 4; Springer-Michaelis, 9. Aufl., 12, 33; L. Curtius, Ant. Kunst 24, 21; Schäfer, Äg. Kunst 4, 2. b) Louvre. Der König als Stier: Mon. Piot X 1903, Nr. 4; BCH XVI 1892, 1; Capart, Débuts 234 f., 165 f.; Kunstgesch. in Bildern 14, 3; Schäfer, Äg. Kunst 4, 1.

horizontalen Lage, auch noch durch die Lockerung ihrer Gelenke in Knien und Füßen von den Aufrechten unterschieden. Aber eine von diesen, nämlich die l. vom Löwen sichtbare, teilt diese Eigentümlichkeit mit ihnen, und sie kann man auf dieser Entwicklungsstufe unmittelbar vor dem Einsetzen der Streifenkomposition unmöglich noch als liegend ansprechen. Es muß ein Fliehender sein; denn das Motiv, nur wenig verändert und im Gegensinne angeordnet, erscheint wieder unten auf der Vorderseite der Tafel des Königs Narmer [1]) bei zwei Feinden, die mit lebhaften Zeichen des Entsetzens dem Schicksal ihres im Hauptbilde darüber vom König niedergeschlagenen Gefährten zu entfliehen versuchen. Wäre die Keule bereits auf sie niedergesaust, d. h. wären es Gefallene, so könnten sie ihre Furcht nicht mehr so lebhaft äußern [2]). Jene Bewegung in den Gelenken hat bei den anderen also keinen weiteren Zweck, als die Zuckungen der im Todeskampf liegenden und von den Raubvögeln zerfleischten Gefallenen zu veranschaulichen. Ein wesentlicher Unterschied von den aufrechten Gestalten ist im Erfassen des Motivs aber auch hier nicht festzustellen.

Das Fragment mit der Darstellung des Königs als Stier ist deswegen bemerkenswert, weil es zum ersten Male deutlich nicht einen Gefallenen, sondern einen Fallenden vorführt. Die ausgebreiteten Arme und die verschiedene Bewegung der Beine ist anders nicht zu verstehen. Im Grunde ist es auch hier das Schema des aufrechten Menschen, aber man hat doch den Eindruck, daß man, um dieses Bild zu verstehen, den eigenen Sehgewohnheiten viel weniger Zwang antun muß als in allen bisherigen Fällen. Wir stehen aber hier auch unmittelbar an der Schwelle der eigentlichen ägyptischen Kunst, die unter den ersten beiden Dynastien mit der sogenannten Frühzeit einsetzt.

Aus deren Bereich kommt zunächst in Frage das Bild auf der Rückseite der Schminktafel des Königs Narmer [1]). Von den Körpern der in zwei Reihen senkrecht übereinander angeordneten Erschlagenen, denen man den abgehauenen Kopf zwischen die Beine gelegt hat, unterscheiden sich die der beiden untersten des l. Gliedes in keiner Weise von den l. heranschreitenden Gestalten. Wie man aber bereits beobachtet hat [3]), ist das bei der Arbeit dem Künstler selbst aufgefallen, und so hat er dann bei allen übrigen die Fußspitzen gegeneinandergekehrt. Irgendwelche Wirkung auf die spätere Ausbildung der Liegemotive hat das nicht gehabt. Für die Arbeitsweise dieser Zeit ist es aber charakteristisch: die Korrektur des Vorstellungsbildes mit Hilfe des Gedächtnisbildes beginnt.

Noch weniger kann von bloßer Achsendrehung aufrechter Figuren die Rede sein bei den eine Anzahl von Gefallenen darstellenden Graffiti auf den Basen zweier

[1]) Quibell-Green, Hierakonpolis I 29; Mon. Piot X 1903, Nr. 1, Fig. 1 f.; AJ XIX 1904, 38, 14; BB 2; Capart, Débuts 167 f.; Maspéro, Gesch. 23, 38 f.; Woermann, Gesch. d. Kunst I, 2. Aufl., 65, 54; L. Curtius, Ant. Kunst 25, 22; Schäfer, Äg. Kunst 6, 1 f.; Hunger-Lamer, Altorient. Kultur im Bilde 13, 23.

[2]) Demgegenüber scheint mir die Bemerkung von E. Schmidt, Knielauf 364 f., nicht stichhaltig. Vgl. v. Bissing, BB zu Taf. 2 und 3 a, Anm. 6. Daß keiner der Füße mit der Sohle fest aufgesetzt und der Leib so weit nach vorn geneigt ist, soll eben das eilige und zugleich unsichere Laufen veranschaulichen.

[3]) L. Curtius, Ant. Kunst 23.

Sitzstatuetten des Königs Chasechem (2. Dyn.)[1]. Die Bilder erinnern stark an die vordynastischen Schiefertafeln, nur ist jeder Parallelismus in den Extremitäten der einzelnen Figuren peinlich gemieden, und die Bewegungen von Rumpf und Gliedern sind viel lebhafter, so lebhaft, daß wieder — wie bei der Stiertafel — von Liegenden nicht geredet werden kann, auch kaum von Gefallenen. Genau genommen sind es samt und sonders Fallende, die mit ihren gewaltsam und krampfhaft auseinandergerissenen Gliedern der Vorstellung von hilflosem Stürzen und damit vom Triumph und von der elementaren Gewalt der königlichen Majestät prachtvollen Ausdruck verleihen. Die intensivere Naturbeobachtung zeigt sich in dem Reichtum ausdrucksvoller Motive. Trotzdem bedarf es keines Worts, daß wir es im wesentlichen noch mit richtigen Vorstellungsbildern zu tun haben.

II.

Die Kunstgeschichte trennt die ersten beiden Dynastien als die Frühzeit von der Periode des AR im eigentlichen Sinne. Unter den Dynastien 3, 4 und 5 hat der spezifisch ägyptische Stil seine feste und für die ganze lange Zeit seines Bestehens bestimmend gewordene Prägung erhalten. Damals hat man »die Formen gesichtet und die Typen aufgestellt«[2]. So tritt auch die menschliche Gestalt schon unter der 3. Dyn. in ihrer kanonischen Form auf, wofür das Holzrelief des Hesire in Kairo das klassische Muster ist[3]. Weil dieser Typus auch für die Darstellung des hier behandelten Motivs maßgebend gewesen ist, so ist es geboten, bevor dieses selbst näher ins Auge gefaßt wird, zu dem Problem Stellung zu nehmen, das er der Deutung aufgibt.

Nach dem Vorgange Ermans[4] pflegte man bisher in ihm ein kompliziertes Gebilde zu erblicken, das aus verschiedenen Ansichten zusammengesetzt sei, und zwar so, daß Kopf, Arme und Beine im reinen Profil, Auge und Schultern in der Vorderansicht und Brust und Unterleib im allgemeinen im Dreiviertelprofil gegeben seien. Die sehr merkwürdige Darstellungsweise der beiden letztgenannten Teile ist nach dieser Ansicht dadurch zustande gekommen, daß man sich vor die Notwendigkeit gestellt sah, zwischen den von verschiedenen Blickpunkten aus gesehenen Schultern und Beinen zu vermitteln[5]. Einspruch dagegen erhoben hat schon Della Seta[6], der,

[1] a) Kairo, Schiefer: Quibell-Green, Hierakonpolis I 40 f.; danach BB 3 a; Maspéro, Gesch. 77, 135; Kunstgesch. in Bildern 23, 10 und 7; L. Curtius, Ant. Kunst 58 f. 63, 63 a. b) Oxford, Kalkstein: Hierakonpolis I 39 f; Capart, Débuts 258, 184 f.; Breasted-Ranke, Gesch. Äg. 20 f.

[2] Schäfer, Äg. Zeitschr. LII 1914, 18. Äg. Kunst 9.

[3] Quibell, Saqqara, Taf. 29; BB zu Taf. 102; Borchardt, Kunstw. aus d. äg. Mus. zu Kairo 20; Perrot-Chipiez I 641, 429; Bulle, Der schöne Mensch 19; Maspéro, Gesch. 60, 101 f.; Kunstgesch. in Bildern 15, 4; L. Curtius, Ant. Kunst 118, 103; Schäfer, Äg. Kunst Taf. 1 und 10.

[4] Erman, Ägypten und äg. Leben im Altertum 1885, Kap. 16, S. 532 ff.

[5] Wesentlich auf demselben Standpunkt stehen: v. Bissing, BB Taf. 34; Einführung in die äg. Kunst 11. Maspéro, Gesch. 71. E. Meyer, Gesch. d. Altert. I 2, 3. Aufl., 216. Steindorff, Bädeker, 7. Aufl., 1913, CLXXV f. Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst 3ff. Perrot, Perrot-Chipiez I 743 f. Woermann, Gesch. d. Kunst I, 2. Aufl., 59. Bulle, Der schöne Mensch 26. L. Curtius, Ant. Kunst 124 ff. Nur wollen v. Bissing und Maspéro auch in der Darstellung der Brust eine Frontansicht sehen.

[6] Della Seta, Genesi dello scorcio, Atti della R. Accad. dei Lincei 1906 XII 5, S. 171.

ausgehend von der Überzeugung, daß die Verkürzung als künstlerisches Darstellungsmittel erst eine Errungenschaft der klassischen griechischen Kunst sei, in allen den Kunstkreisen, die deren Einfluß noch nicht erfahren konnten, nur reine Profil- und Frontansichten für möglich hält und dementsprechend auch die Brust und den Unterleib der ägyptischen Figur als von der Seite gesehen verstehen will. Es hat sich aber gezeigt, daß auch ohne so rigorose Interpretation im einzelnen, wie sie Della Seta vornimmt, der Obersatz seine Richtigkeit behält. Im NR sind Ansichten im Dreiviertelprofil etwas sehr Gewöhnliches [1]) und gelegentliche Versuche perspektivischer Verkürzungen lassen sich bereits im AR aufzeigen [2]). Wunderbar ist das auch gar nicht, weil ja die griechische Kunst des 6. Jahrhunderts, in der diese Versuche sich zu mehren beginnen, entwicklungsgeschichtlich auf derselben Stufe der Naturwiedergabe steht wie die ägyptische. Die konsequente und bewußte Ausbildung der Perspektive zum System gehört darum doch den Griechen ganz allein, und eben in dieser Konsequenz liegt deren Überlegenheit.

Neuerdings hat Heinrich Schäfer die alte von Erman inaugurierte Auffassung aufs entschiedenste verworfen und einer im wesentlichen der von Della Seta entsprechenden das Wort geredet [3]). Das kanonische Menschenbild des AR ist nach Schäfers Erklärung auf Grund der Vorstellung aus seinen einzelnen Teilen aufgebaut. Unvermittelte Übergänge zwischen diesen Teilen sind daher nur natürlich, und zwar liegt für unser Gefühl der schärfste Bruch zwischen Brust und Schultern. Denn die letzteren sind im allgemeinen von vorn dargestellt, Brust und Unterleib aber wie die Beine im Profil. Die Behandlung des Nabels, in der man bisher den ausschlaggebenden Grund dafür erblickt hatte, daß ein Dreiviertelprofil beabsichtigt sei, findet für Schäfer ebenfalls in den Prinzipien des Vorstellungsbildes ihre Begründung [4]).

Diese Erklärung beruht auf der von Schäfer vertretenen Grundanschauung vom Wesen der ägyptischen Kunst, die sich durch das ganze Buch hindurchzieht. Er hält, um es hier auf ein ganz kurzes Kennwort zurückzuführen, diese Kunst für wesentlich vorstellig oder ideoplastisch. Die relative Geltung dieser These soll hier durchaus nicht in Frage gestellt werden, aber die Gefahr liegt nahe, daß der Verlauf der Entwicklung innerhalb der ägyptischen Kunstgeschichte durch sie verdunkelt wird. In der Tat kommt auch die ganz scharfe Grenze zwischen der primitiven und der eigentlich ägyptischen Kunst bei Schäfer nicht zur Geltung. An anderer Stelle habe ich den Nachweis versucht, daß sich die Bilder des AR nicht nur durch ein strengeres rhythmisches Empfinden, sondern auch durch eine fortgeschrittenere Auffassung des Raumes von den früheren sondern. Schon gegen Ende der ersten Periode war zu beobachten, wie das Formengedächtnis allmählich in Bewegung gesetzt wird. Für die mit dem AR beginnende Stufe ist das Zusammenarbeiten von Vorstellungs- und Gedächtnisbild geradezu als charakteristisch anzusehen. Wenn

[1]) Schäfer, Äg. Kunst 103; 188 f.

[2]) L. Klebs, Äg. Zeitschr. LII 1914, 31 ff. Schäfer, Äg. Kunst 143; 171.

[3]) Schäfer, Äg. Kunst Kap. 6, 159 ff.

[4]) Schäfer, Äg. Kunst 172.

sich aber zeigen läßt, daß die Einführung der Streifendekoration in diesen Verhältnissen ihren Grund hat, so ist damit natürlich dem alten ideoplastischen Aufbauverfahren auch für die Zeichnung der einzelnen Figuren und Raumelemente die Spitze abgebrochen[1]).

Besonders sinnfällig wird das, wenn man einmal die Darstellung des vierrädrigen Wagens bei den Ägyptern und bei den Primitiven vergleicht. Hier ein Parallelogramm für den Wagenkörper mit den vier Rädern an den Ecken und der Deichsel an der einen Schmalseite[2]), dort das, was Schäfer als die »vorstellig reine Seitenansicht« bezeichnet: zwei Räder, darüber das Brett, von der Seite gesehen, und ebenso vorn die Deichsel[3]). Zwar macht er mit Recht darauf aufmerksam, daß wir auf der Stufe des Vorstellungsbildes von vornherein nie eine bestimmte Form erwarten können. Aber wenn der Ägypter die erstere Gestalt des Wagens verwirft, und wenn er auch bei den Zugtieren in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle die »unvollständige seitliche Staffelung« und nicht die bei den Primitiven so beliebte vollständige senkrechte benutzt[4]), so kann das eben nur daran liegen, daß er seine Bilder nicht mehr allein oder doch wesentlich aus der Vorstellung heraus aufbaut. Man stelle sich nur einmal das alte Bild des Wagens zusammen mit der Grundlinie vor, um sofort zu sehen, daß dabei einfach ein Unding herauskommen würde. Wer den Wagen so zeichnet, für den hat eine Grundlinie keinen Sinn, und wer von dieser ausgeht, würde den Eindruck haben, daß der Wagen auseinanderfällt.

In der Einführung der Grundlinie durch die Streifenkomposition ist also das wichtigste Motiv für den Umschwung von der ideoplastischen zur physioplastischen Darstellungsweise zu erkennen. Daß aber dieser Umschwung kein plötzlicher oder gar vollständiger war, liegt nicht so sehr an dem konservativen Charakter der ägyptischen Kunst wie an der Natur der Sache. Es versteht sich, daß die Reste der alten Darstellungsformen um so stärker in die Erscheinung treten, je älter die Entwicklungsstufe ist.

Ein richtiges Vorstellungsbild, das nach dem Aufbauverfahren zusammengesetzt wäre, darf also in der aufrechten Menschengestalt des AR nicht mehr erkannt werden. Zur Beibehaltung der längst üblichen Profilansicht der Beine nötigte die Grundlinie, aber auch die Vorderansicht beider Schultern will man nicht missen, weil man, ohne zu gewagten Verkürzungen greifen zu müssen, auf diese Weise die Aktion der Figur und ihre Beziehung zu den anderen Gestalten desselben Streifens am klarsten ausdrücken kann. Der Charakter der überwiegenden Mehrzahl dieser Bilder, die man als nach dem Prinzip der Reihung angelegte Erzählungsbilder treffend definiert hat[5]), forderte die Profilstellung auch beim Kopfe. Da nun aber die dem Auge durch die Grundlinie gegebene räumliche Anregung nicht ignoriert werden konnte, so ergab sich für den Rumpf die Notwendigkeit, den

[1]) Schmarsow, Grundbegriffe 273, vgl. 284 f., 291, 1.

[2]) Schäfer, Äg. Kunst 116, 69. Verworn, Zur Psychologie der primitiven Kunst, SA aus d. naturwiss. Wochenschr., N. F. VI (22) 44, 1907, S. 25, Fig. 25, I f. Woermann, Gesch. d. Kunst I² Taf. 70 h. II² 46, 39.

[3]) Schäfer, Äg. Kunst Taf. 44, 2.

[4]) Für die letztere führt Schäfer nur ein Beispiel an: S. 120.

[5]) L. Curtius, Ant. Kunst 123 f.

Zusammenhang zwischen den sich im rechten Winkel kreuzenden horizontalen Frontachsen der Beine und der Schultern dem Auge, so gut es ging, plausibel zu machen. Die alte, aus der Vorstellung gewonnene Darstellungsform dieses Körperteils, die als Raumwert völlig neutral gewesen war, wird nun also in diesem Sinne umgedeutet, so daß in der unteren, mit den von der Seite gesehenen Beinen eng zusammenhängenden Partie ein Dreiviertelprofil herauskam, während die nahe den in Vorderansicht gegebenen Schultern liegende Brust sich ungefähr von vorn präsentierte. Daß im AR und MR niemals die innere Brustwarze angegeben wird, kann als Grund dagegen nicht geltend gemacht werden. Zwar erblicke ich mit Schäfer [1]) darin, daß man diese ganze Zeit hindurch die fraglichen Partien bis auf die Umgebung des Nabels stets ohne Modellierung gelassen hat, das Nachklingen des alten Vorstellungsbildes; nur daß ich nicht glaube, es liege »ein dem Sinneseindruck zwar genähertes, aber immer noch stark vorstelliges Schaffen zugrunde«, sondern vielmehr der Meinung bin, daß dieses Schaffen zwar die primitive Art in manchen Resten durchblicken läßt, im wesentlichen aber schon im Banne des einheitlich erfaßten und mit dem Gedächtnis festgehaltenen Gesichtsbildes steht und nach dessen Maßgabe dem alten Formenschatz eine ganz neue Prägung gibt.

Übrigens gibt es eine in ihrer Wichtigkeit für diese Frage noch kaum genügend beachtete schlagende Analogie für das hier geschilderte Verfahren der ägyptischen Künstler bei der Zeichnung der aufrechten menschlichen Gestalt, das ist die Darstellung des Segels im AR [2]). Wie der von der Seite gesehene Mensch, so ist auch das Schiff mit seinem Segel in räumlichem Sinne ein ziemlich kompliziertes Gebilde. Der Schiffskörper verlangte die Darstellung in reiner Seitenansicht. Das Segel mit der Raa stand genau genommen in der normalen Lage mit seiner Horizontalachse senkrecht dazu; jedenfalls verlief die letztere unter keinen Umständen parallel mit dem Rumpf. Das gewöhnliche Verfahren des vorwiegend mit der Vorstellung arbeitenden Zeichners ist es nun, ohne Rücksicht auf den räumlichen Zusammenhang das Segel in seiner vollen Ausdehnung in der Fläche auszubreiten. So sehen wir es noch die Künstler des MR und NR in der Regel machen [3]). Im AR ist eine Form beliebt, bei der man die Raa zwar genau von vorn abbildet wie beim Menschen die Schultern, die geschwungenen Konturen der Segelflächen aber nach unten zu einander nähert, so daß der Kontrast zwischen Segel und Schiffskörper dem Auge kaum fühlbar wird [4]). Vom Vorstellungsbild ist hier wirklich nicht mehr viel zu spüren.

[1]) Schäfer, Äg. Kunst 173 f.

[2]) Borchardt, Das Grabdenkmal des Königs Sahure II 1913, 160.

[3]) Altes Reich: z. B. Davies, Deir el Gebrawi, II 7. De Morgan, Fouilles à Dahchour II 19. Mittleres Reich: z.B. Newberry, Benihassan I 14; 29; LD III 10 a; II 127 = Erman, Äg. 644. Wilkinson, Manners and Customs II 224 = Tylor, The Tomb of Paheri Taf. 2. Erman Äg. 645. Kunstgesch. in Bildern 18, 1. Neues Reich: z. B. Steindorff, Blütezeit des Pharaonenreiches 63, 54. Mémoires V 1, 44. Borchardt, Sahure II 135, 13.

[4]) z. B. Steindorff, Mastaba des Ti 77—81. Petrie, Deshashe Bl. 6. LD II 22 d, 28, 43 a, 45 b (= Erman, Äg. 640), 64 bis. Aßmann bei Borchardt, Sahure II 159, 20. Davies, Deir el Gebrawi II 19. L. Klebs, Die Reliefs des AR, Abh. d. Heidelberger Akad. III 1915, 106.

Die neue Grundform des menschlichen Körpers zusammen mit der Einführung der Grundlinie brachte es mit sich, daß der Künstler des AR bei der Darstellung des Gefallenen sich jetzt ganz neuen Bedingungen gegenüber sah. Hatte das Auge einmal eine so entschiedene Anregung zu räumlichem Erfassen des Dargestellten bekommen, so konnte das Mittel der Achsenänderung nicht mehr genügen. Es wird sich zeigen, daß es unter besonderen Umständen trotzdem angewandt wurde, aber gerade solchen Fällen gegenüber sieht man recht deutlich, daß es im Rahmen dieses Stils eigentlich keine Daseinsberechtigung mehr hatte. Der Körper macht den Eindruck, als ob er auf der einen Schmalseite balanciere; denn die hintere Schulter und das hintere Bein kommen auf diese Weise mit dem durch die Linie repräsentierten Grund gar nicht in Berührung, während naturgemäß bei einigermaßen stabiler Lage wenigstens das eine von beiden der Fall sein muß. Auf der anderen Seite zwang das Stilgesetz, mit dem vorhandenen Schema auszukommen, und verbot, neue Verkürzungen einzuführen. Trotzdem ist der Ägypter weit davon entfernt, vor diesem Problem zurückzuschrecken. Vielmehr hat er mit der frischen und unermüdlichen Beweglichkeit seiner künstlerischen Phantasie, die alle seine Schöpfungen kennzeichnet, innerhalb der festen Grenzen seines Stils auf die verschiedenste Weise und meist mit dem größten Geschick versucht, eine Lösung zu finden. Eine Durchmusterung der in Frage kommenden Erscheinungen ergibt, daß es sich dabei im großen und ganzen um vier Typen handelt.

Im Totentempel des Königs Sahure (5. Dyn.) findet sich zum ersten Male das Bild des Pharao, der als Greif seine Feinde zerschmettert [1]). Von diesen ist der eine, ein Libyer, auf dessen Haupt gerade die mächtige Vordertatze niedersaust, ins Knie gesunken und gehört also nicht hierher. Die beiden anderen l. von ihm unter dem Leibe des Königsgreifen sichtbaren sind aber richtige Gefallene.

Der r. von ihnen, ein Asiat, ist nach l. hintenübergestürzt. Alle seine Glieder sind in lebhafter Bewegung. Die beiden Arme und das l. Bein hat er wie abwehrend erhoben, und vom r. Bein berührt nur die Ferse den Boden. Aber auch dieses Glied wirkt wegen seiner Beugung im Kniegelenk wie federnd.

Auch der Puntmann l. von dieser Gestalt ist hintenübergefallen, aber nach r. hin. Sein l. Oberarm ruht auf der Grundlinie, während der im r. Winkel dazu gebeugte Unterarm vor dem Leib liegt. Die Hand hält das Bild des Herzens: der Mann befindet sich also im Zustande äußersten Entsetzens. Noch deutlicher als der l. ist aber der r. Arm entspannt. Er hängt schlaff hintenüber. Nur an den Beinen sind die Gelenke noch gestrafft; das l. Knie ist hochgezogen, wie wenn es kurz vorher noch den Versuch gemacht hätte, den Körper aufzurichten, und das r., im Kniegelenk etwa rechtwinklig gebeugte Bein stößt nach oben ins Leere; gemeint ist jedenfalls auch hier ein krampfhafter hoffnungsloser Abwehrversuch.

Von wirklichen Liegemotiven kann also bei keiner dieser Figuren die Rede sein, schon deshalb nicht, weil sie ja dann auf ihrer Schmalseite balancieren würden. Es ist vielmehr das plötzliche und gewaltsame Fallen in drei verschiedenen Stadien veranschaulicht, und zwar so, daß der von r. nach l. wandernde Blick mit jeder neuen

[1]) Berlin 21 832. MDOG XXXIV Bl. 5. Fechheimer, Äg. Plastik Taf. 111. Borchardt, Sahure II Bl. 8.

Figur auch eine zeitlich fortgeschrittene Stufe desselben Vorgangs erfaßt [1]). Der Libyer bricht eben zusammen, sein Oberkörper ist aber noch aufgerichtet. Der Asiat befindet sich noch im Fallen, berührt aber bereits mit der Schulter und dem Glutäus seiner einen Seite den Boden und versucht sich mit Händen und Füßen noch zu wehren. Der Puntmann schließlich windet sich in den letzten Zuckungen der Agonie, sein Oberkörper macht schon einen fast leblosen Eindruck.

Bei den beiden im engeren Sinne als Gefallene anzusprechenden Figuren liegt der Zusammenhang mit den aus den älteren Perioden angeführten Beispielen auf der Hand. Das Balancieren auf der einen Körperseite war auch dort zu beobachten. Allein jetzt wird es umgedeutet und ist also nur noch scheinbar vorhanden. Der Fortschritt liegt aber nicht nur darin, daß durch den Zwang der Grundlinie der Künstler veranlaßt wurde, den Körper durch den vorderen Arm überschneiden zu lassen. Die Hauptsache ist dies: neben der Basis des Chasechem wirken die Bewegungen hier viel gehaltener, aber auch viel prägnanter. Die Kunst ist eben inzwischen durch ein starkes Stilgefühl gebändigt worden, und was sie etwa an unmittelbarer leidenschaftlicher Ausdruckskraft eingebüßt hat, das hat sie an Formgefühl mehr als gewonnen.

Außerdem sind die Bewegungen jetzt im Zusammenhang der Komposition viel überzeugender motiviert. Die Schminktafel mit dem vom Königsstier niedergestoßenen Feind war hier schon vorangegangen. Aber es war ein Versuch mit unzulänglichen Mitteln. Jetzt sind nicht nur in prachtvoll in sich geschlossenen Motiven die Reflexbewegungen der von einer elementaren Kraft niedergeschmetterten und tödlich getroffenen Feinde veranschaulicht, sondern diese Unglücklichen sind mit ihrem Verderber hier auch zu einer festgefügten Gruppe zusammenkomponiert.

Der Künstler hat also gewissermaßen Momentbilder aus einer lebhaft bewegten Szene aufgefangen und kunstvoll zusammengesetzt. Man sieht in diesem ersten Beispiel aus dem AR, mit wie frischer Unbedenklichkeit der Ägypter aus der Not eine Tugend machte. Die Gesetze seines Stils schnitten ihm von vornherein die Möglichkeit ab, ein erträgliches Bild des am Boden liegenden Menschen zu geben. Er weiß sich aber zu helfen, indem er aus einer sehr heftigen und komplizierten Bewegung einen prägnanten Moment herausgreift, worin die Glieder des Körpers zueinander in eine Lage gebracht sind, die dem kanonischen Menschenbild entspricht.

Nur wenige Jahrzehnte jünger als das zuletzt besprochene Monument ist der gleichfalls noch der 5. Dyn. angehörige Totentempel des Königs Neweserre. Hier haben sich Reste von mindestens sieben Gruppen dieser Art gefunden, die im unteren Teil des Aufgangs r. und l. die Wände schmückten [2]).

Bei dem am besten erhaltenen von den hintenübergestürzten Gefallenen (Bl. 9 E—F) ist der hintere r. Arm fast genau so im rechten Winkel kraftlos um den Kopf gelegt wie bei dem nach r. gestürzten aus dem Sahuretempel. Wie dort ist auch hier das r. Bein erhoben, nur daß der Unterschenkel viel weiter nach unten gebeugt ist. Auch der Arm preßt sich ja viel enger an den Kopf: auf beide saust gerade die Pranke

[1]) Schäfer, Äg. Kunst 152 f. Vgl. unten S. 25, 5. [2]) Borchardt, Das Grabdenkmal des Königs Neweserre Bl. 8—12.

des Greifen nieder. Die l. Schulter berührt auch hier den Boden, der l. Arm ist aber in einem nach unten offenen Winkel geknickt, nicht wie dort in organischer Weise nach oben. Daß es sich dabei nicht um einen ungeschickten Versuch handelt, den l. Fuß in seiner ungewöhnlichen Lage klar zu zeigen, lehrt ein Blick auf ein anderes Fragment (Bl. 8 A—B), wo der Arm ebenso geknickt ist, nur mit nach oben gekehrtem Handrücken, während hier doch das l. Bein zurückgestreckt war. Seine Erklärung findet das, wenn man annimmt, daß der Arm bereits durch einen Hieb der mächtigen Pranke oder durch die Wucht des plötzlichen Sturzes zerschmettert und nun in seinen Gelenken gebrochen ist. Das gleiche gilt für das l. Bein unserer Figur. Auch die Drehung des Unterschenkels, der dem Oberschenkel fast parallel läuft, und die Lage des Fußes, dessen unterer Kontur den des Schienbeins in gerader Linie fortsetzt, werden erst unter dieser Voraussetzung ganz verständlich. Dasselbe gilt für die ganz entsprechend gezeichnete rechte Körperseite des Asiaten aus einer anderen Gruppe (Bl. 9 D—E). Der einer dritten Gruppe angehörige Puntmann (Bl. 10 H—I) beugt sein allein erhaltenes l. Bein genau so wie sein Landsmann im Sahuretempel. Sein rückwärts gewandter Kopf und der scharf geknickte Arm sind wieder durch die noch sichtbare Tatze motiviert.

Diese Künstler haben also denselben Weg beschritten, um die im Stil gegebenen Schwierigkeiten bei der Darstellung des Gefallenen zu umgehen, wie die im Sahuretempel. Nur noch kompakter haben sie die Leiber in sich zusammengeballt und dadurch einen noch festeren Zusammenschluß der Gruppen erreicht.

Auf einer Wand des ebenfalls noch unter der 5. Dyn. entstandenen Grabes des Anti zu Deshashe findet sich als einziges aus dem AR erhaltenes Schlachtbild die Darstellung der Einnahme einer syrischen Festung durch ägyptische Truppen [1]) (Abb. 1). Von den Gefallenen und Fallenden dieses Bildes gehören mindestens vier (b, c, e, f) zu dem hier besprochenen Typus. Wegen des ungünstigen Erhaltungszustandes läßt sich die Analyse bei den meisten von ihnen aber nicht mit der erwünschten Genauigkeit durchführen.

Figur c zeigt wieder den von oben um den Kopf gelegten hinteren Arm. Sonst läßt sich über das Motiv nur noch sagen, daß das hintere Bein an den Leib gezogen war wie bei dem Puntmann aus dem Sahuretempel das vordere.

Den Figuren b und e ist es gemeinsam, daß der Kopf und mindestens auch noch der eine sichtbare Arm schlaff nach hinten herunterhängen, wofern der letztere bei e nicht etwa als aufgestützt zu verstehen ist. Es handelt sich also um eine Weiterbildung der Form, die wir auf einer früheren Stufe in dem von dem Löwen zerfleischten Libyer auf der Schminktafel mit der Schlachtfelddarstellung bereits kennen gelernt haben.

Figur f ist deswegen interessant, weil sie in der Ausbreitung der Arme und Beine über den Grund und in der starken Krümmung aller Gelenke deutlich ihre

[1]) Petrie, Deshashe (Eg. Explor. Fund XV 1898) Taf. 4. Danach v. Bissing, Einführung in d. äg. Kunst Taf. 2. Maspéro, Gesch. 108, 196. Vgl. auch E. Meyer, G. d. A. I 2, 3. Aufl., 253; v. Bissing, Recueil de Travaux etc., XXXII 46; ders. zu BB 95 Anm. 4.

Herkunft von den aus den Chasechembasen bekannten Typen zu erkennen gibt. Die für die fortgeschrittene Stilstufe charakteristische straffere Zusammenfassung zeigt sich aber auch hier, und zwar vor allem darin, daß der rechte Arm und das rechte Bein gerade bis an die Grundlinie reichen. Gemeint ist hier ein früheres Moment des Fallens als bei den anderen Figuren. Da ließ sich das Beibehalten des alten Motivs am ehesten rechtfertigen.

Nicht im eigentlichen Sinne zu den Gefallenen, wohl aber zu den liegenden Gestalten gehört eine Anzahl von den das Vogelnetz zusammenziehenden Sklaven in den Gräbern des AR. Von den stehenden und mit aufgerichtetem Oberkörper auf der Erde sitzenden kann hier abgesehen werden. Aber außer den lang am Boden



Abb. 1. Aus dem Grabe des Anti zu Deshashe. 5. Dyn. Nach Petrie, Deshashe Taf. 4.

ausgestreckten[1]) weisen auch die mit halberhobenem Oberkörper[2]) eine interessante Verwandtschaft mit dem hier besprochenen ersten Typus auf.

Die seitliche Ansicht der in den Knien leicht angezogenen am Boden liegenden Beine ist durch den parallelen Verlauf ihres oberen Konturs sehr einfach und klar zum Ausdruck gebracht. Eine solche Staffelung ist hier, wo sie im allgemeinen in der Horizontalen liegt, natürlich ebensowenig ein Verstoß gegen die durch die Grundlinie be-

[1]) Griffith, The Tomb of Ptah-Hotep (Egyptian Research Account 1896) Taf. 32 = Davies, Ptah-Hotep I 21. L. Curtius, Ant. Kunst 115, 101. Kunstgesch. in Bildern 15, 6. Schäfer, Äg. Kunst 121, 77. LD II 46. Erman, Äg. 324. E. Meyer, Äg. zur Zeit der Pyramidenerbauer 27, 9. Fechheimer, Äg. Plastik 132.

[2]) Capart, Une Rue de Tombeaux 36 f. 39. Fechheimer, Äg. Plastik 132. BB 18 a. — Capart, a. a. O. 85 ff. L. Curtius, Ant. Kunst 100, 91. Steindorff, Mastaba des Ti 116.

dingten Gesetze der Streifenkomposition wie in den zahlreichen Fällen, wo sie auf diesen Bildern in vertikaler Richtung als sogenannte »unvollständige seitliche Staffelung« bei Figuren angewandt wird, die im gleichen Motiv hintereinander im Raume stehen [1]. Wenn sich dagegen der Oberkörper auch hier in der kanonischen Dreivierteldrehung darbietet, so ist diese Drehung durch das Seil, an dem sich der Mann mehr oder weniger aufrichtet, um in die Bewegung des Ziehens größere Wucht zu legen, in völlig ausreichender Weise motiviert. Daß die äußere Schulter auf einigen Bildern von vorn gesehen, auf anderen nach innen »umgeklappt« ist [2], bedeutet für das Motiv der ganzen Figur keinen wesentlichen Unterschied. Es ist also wie bei dem Gefallenen die notwendige Dreiviertelansicht des Rumpfes durch die Art der Bewegung motiviert.

Der zweite im AR vorkommende Typus des Gefallenen stellt den vornübergestürzten Menschen dar. Er läßt sich in drei Gruppen des Neweserretempels (Bl. 8, O—A und B—C, Bl. 10 H—I) und in Deshashe nachweisen (Figur d).

Charakteristisch für diesen Typus ist, abgesehen davon, daß der Kopf den Boden berührt, die Stellung der Beine, von denen das eine im Gesäß und Knie stark gebeugt ist und mit dem letzteren sowie mit den gleichfalls stark gekrümmten Zehen auf den Boden drückt, während das andere, das seine Zehen auch auf die Grundlinie preßt, um die Länge des Unterschenkels nach hinten ausgestreckt ist. Der wichtigste Unterschied des Gefallenen von Deshashe von den drei anderen besteht darin, daß sein zurückgestrecktes Bein nicht so stark geknickt ist. Der Glutäus hat eine höhere Lage bekommen, und so kann das Knie frei über dem Boden schweben, während das entsprechende auf den anderen Reliefs ihn berührt. Die Silhouette hat so in Deshashe mehr Luft, die Glieder sind weiter auseinander gezogen; offenbar ist in beiden Fällen das Motiv in etwas verschiedener Abwandlung vorgetragen. In Deshashe ist es auch hier nicht eigentlich ein Liegender, sondern gemeint ist ein Bewegungsmoment, der unmittelbar auf den von Figur f folgt. Mit Armen und Beinen macht der Gestürzte noch den Versuch, sich aufzurichten, und dabei ist es ihm gelungen, seine Schulter schon etwas zu heben, wodurch denn die Dreivierteldrehung des Rumpfes gut begründet wird. Die Figuren der anderen Reliefs kann man schon eher als Liegende ansprechen, nur daß das eine Mal (Bl. 10 H—I) wieder ein ganz ungewöhnlicher Fall gemeint ist. Die unorganische Drehung des Rumpfes hat eben auch hier den Zweck, die zerschmetternde Wirkung der Löwenpranke zu veranschaulichen. Sein Schicksal hat den Unglücklichen in dem Augenblick ereilt, wo er sich durch das Anziehen der Beine und die Drehung des Oberkörpers gerade vom Falle zu erheben suchte.

Der Delinquent in einer Bastonnadeszene aus Deir el Gebrawi [3] ist diesen auf dem Bauche liegenden Figuren anzuschließen. Die Drehung seines Oberkörpers mit dem erhobenen l. Arm erklärt sich zwanglos als ein Versuch, sich den Händen der Schergen zu entwinden, wie ihn der körperliche Schmerz unwillkürlich auslöst.

---

[1]) Konsequent ausgebaut ist dies Verfahren allerdings erst von den Künstlern des MR: Schäfer, Äg. Kunst 130 f.

[2]) Madsen, Äg. Zeitschr. LII 1915, 65 ff. Schäfer, Äg. Kunst 184 f.

[3]) Davies, Deir el Gebrawi I 8.

Für den dritten im AR vorkommenden Typus bietet das Relief in Deshashe das merkwürdigste Beispiel (Figur a). Der Erhaltungszustand ist hier besonders schlecht, aber aus der von der deutschen Fremdvölkerexpedition aufgenommenen Photographie (Nr. 37) läßt sich das Motiv sehr wohl erkennen. Es ergibt sich dabei, daß die Zeichnung in der Veröffentlichung Petries ungenau und irreführend ist.

Zu tun haben wir es mit einem Verwundeten oder Sterbenden, der, von mehreren Pfeilen getroffen, rückwärts nach l. gestürzt ist. Um die Last des Körpers abzufangen, hat er seine Arme nach l. zurückgeworfen, so daß der l. die Brust überschneidet, und stemmt sich nun mit ihnen gegen den Boden. So wußte sich der Künstler wieder die Möglichkeit zu verschaffen, den Rumpf in der erforderlichen Dreiviertelansicht zu zeigen. Dazu hätte allerdings ein Aufstützen durch den r. Arm allein genügt, und so ist es auch der Fall bei der Figur der Chasechembasis in Kairo, in der man eine ältere Form dieses Typus zu erblicken hat (l. Schmalseite zweite Figur von l.). Aber das sonst im allgemeinen vermiedene, wenn auch keineswegs ganz singuläre Überschneiden der ganzen Brust durch den hinteren Arm ließ sich hier deswegen kaum umgehen, weil sonst das Motiv leicht unklar geworden wäre. Aus den vorhandenen Spuren nämlich kann geschlossen werden, daß hinter den Beinen dieses Gefallenen ein nach l. gebeugter Ägypter stand, der jenen mit der einen Hand beim Schopfe packte, während er mit der andern, vermutlich mit der erhobenen r., ihm den Todesstoß zu versetzen im Begriff stand, ähnlich wie es eine Frau auf dem obersten Streifen innerhalb der Festung tut. So erklärt sich auch, weshalb der Gefallene das Haupt nach unten kehrt: der Sieger preßt es ihm nieder. Und die Bewegung des l. Fußes versteht man jetzt auch: es ist wieder ein verzweifelter Abwehrversuch. Ein ziemlich kompliziertes Motiv liegt also hier vor. Aber abgesehen von dem wohl etwas zu lang geratenen l. Arm scheint es gut gelungen. Im Vergleich mit der Chasechembasis kann man den großen Fortschritt sehr gut ermessen. Vor allem in der stärkeren Prägnanz des erfaßten Moments kommt er zum Ausdruck. Und wieder kann es nicht anders sein, als daß die Gruppenkomposition zu dieser Weiterbildung den entscheidenden Anstoß gegeben hat.

Faßt man als die charakteristischen Merkmale dieses Typus die durch den aufgestützten vorderen Arm motivierte Dreivierteldrehung des halb aufgerichteten Oberkörpers und das Aufsetzen mindestens des einen im Knie hochgezogenen Beines mit ganzer Sohle auf den Boden auf, so sieht man, daß es im AR auch in Bildern friedlichen Inhalts mehrfach vorkommt.

Das gilt z. B. von den Reliefs einer Mastaba bei Sakkara mit den Darstellungen des plötzlichen Todes [1]). Dem Thema entsprechend besteht die Modifizierung hier in einer Abschwächung der in Deshashe doch sehr krampfhaften Bewegungen. Ein festes Aufstützen des r. Arms war ja deswegen nicht nötig, weil der Sterbende von seinem Genossen unter der r. Achsel gestützt wird; den l. Arm läßt er auf dem einen Knie ruhen, und der zweite Gefährte hat ihn mit beiden Händen ergriffen, um seine schmerzlichen und teilnehmenden Gefühle auszudrücken, was der andere durch die

[1]) Capart, Une Rue de Tombeaux 71. BB 18 b. Fechheimer, Äg. Plastik 133.

Gebärde seiner l. Hand tut. Die beiden Beine des Sterbenden sind mit ganzer Sohle aufgesetzt und völlig parallel gebeugt.

Verwendung dieses Typus ist schließlich noch festzustellen auf dem Werftbilde in der Mastaba des Ti bei den Arbeitern, die unter den aufwärts geschwungenen Enden der Boote hocken und die Bordwand mit dem Dächsel glätten [1]). Den aufgestützten vorderen Arm hat allerdings nur noch der eine von ihnen, die anderen fassen mit beiden Händen ihr Werkzeug. Die Motive der Beine sind bei allen dreien verschieden gewählt und auch beim einzelnen Manne unter sich differenziert; eines ist aber jedesmal mit seiner ganzen Sohle aufgestellt. Man sieht also deutlich die Verwandtschaft dieser Figuren mit dem dritten Typus des Gefallenen, ebenso deutlich aber auch dessen Übergehen in einen Typus für den hockenden und kauernden Menschen. Das liegt in der Natur der Sache. Zwischen dem Zustande des Liegens und Hockens gibt es keine objektiv feste Grenze. Ein Vergleich der hierher gehörigen Netzezieher mit ihren sitzenden Gefährten zeigt dasselbe Verhältnis.

Insofern als Typus 3 auch den rückwärts gestürzten Menschen vorführt, kann man ihn als Modifikation von Typus 1 auffassen. Der halb aufgerichtete Oberkörper ist das wichtigste Unterscheidungsmerkmal. Etwas Entsprechendes gibt es auch für den zweiten Typus. Auf den Grabwänden sieht man öfter die Gutsverwalter, wie sie sich auf den Knien rutschend voll Ehrfurcht ihrem Herrn nahen [2]). Bei dieser Haltung, für die das vorgeschobene hintere Knie charakteristisch ist, war ein Aufstützen des Rumpfes durch den einen Arm zwar möglich, aber nicht unbedingt geboten. Nur wo dieses Motiv vorkommt, kann man von liegenden Figuren sprechen, die anderen [3]) sind, genau genommen, Kniende. Es ist wie bei Typus 3, wo ja auch die Grenze zwischen dem Liegen und Hocken flüssig ist. Jedenfalls ist die Schulterpartie von der Grundlinie gelöst, so daß von vornherein ihre kanonische Form mit dieser gar nicht in Berührung kam.

III.

Was sich aus dem MR an Bildern erhalten hat, ist im Vergleich mit dem aus dem AR und NR Stammenden so wenig, daß man sich nicht zu wundern braucht, wenn sich von den vier Typen nur die ersten beiden in einer Reihe von Beispielen belegen lassen. Gegeben hat es jedenfalls auch die anderen; denn im NR treten sie in großer Menge wieder auf. Als ungünstiger Umstand kommt hinzu, daß man für die Gräber von Benihassan, die für unser Motiv fast allein in Betracht kommen, noch immer auf die älteren Publikationen und auf die sehr summarischen Tafeln in dem Werke von Newberry [4]) angewiesen ist, sodaß man auf eine zuverlässige Beobachtung

[1]) Steindorff, Mastaba des Ti 119 f. L. Curtius, Ant. Kunst 106, 95. Breasted-Ranke, Gesch. Ägyptens 91, 4.

[2]) Grab bei Sakkara: LD II 63. Maspéro, Hist. I 290. Perrot-Chipiez I 30, 18. Mastaba des Ti: Steindorff 129. Erman, Äg. 148. Hunger-Lamer 21, 37. Grabtempel des Sahure: Borchardt, Sahure II Bl. 50, S. 59.

[3]) Capart, Une Rue de Tombeaux 44. Aus dem NR: Naville, Deir el Bahari III 76.

[4]) Newberry, Benihassan (Arch. Survey of Egypt.) Bd. 1 und 2, London 1893 f.

der Einzelheiten von vornherein fast ganz verzichten muß. Immerhin läßt sich eine wichtige Weiterbildung feststellen.

Einen Fallenden im eigentlichen Sinne des Wortes gibt es in der Belagerungsszene von Grab 15 (Newberry II 5). In der Gewaltsamkeit der Bewegung und in der Art, wie die Glieder auf der Fläche ausgebreitet sind, erinnert er noch lebhaft an die Graffiti der Chasechembasen und an die Figur f des Bildes von Deshashe. Dadurch aber, daß der Kopf, beide Hände und die Zehen des l. Fußes die Grundlinie berühren, macht das Motiv hier einen noch energischer zusammengefaßten, für unser Gefühl wahrscheinlicheren Eindruck. Nur das r. Bein schwebt noch in der Luft und bringt so das Momentane der Bewegung zum Ausdruck. — Von einer Figur in Grab 2 (Newberry I 14) gilt ganz das Entsprechende.

Wirkliche Gefallene dagegen sehen wir in den Leichenhaufen der Kampfbilder von Grab 14, 15 und 17. Bei der Schar der auf dem Boden ausgestreckten Toten handelt es sich wieder um ein Objekt von beträchtlicher Tiefenausdehnung, und hier hat sich der Künstler nicht anders zu helfen gewußt als dadurch, daß er die Figuren in der Bildebene übereinander legte, ohne sie von den aufrechten durch etwas anderes zu unterscheiden als durch die Drehung ihrer Längsachse um 90 Grad (Newberry I 47, II 5, 15). Es ist wieder das alte, ganz primitive Verfahren.

Ganz anders behandelt sind die unmittelbar auf der Grundlinie Liegenden, weil bei ihnen die Vorderansicht beider Schultern aus den oben besprochenen Gründen vermieden werden mußte. Von den auf dem Rücken Ausgestreckten sind augenscheinlich drei noch am Leben (II 5, 15); denn sie bewegen einen oder beide Arme mehr oder weniger lebhaft. Das ist natürlich im Grunde nichts anderes als die aus dem AR wohlbekannte »Zusammenfaltung« des Oberkörpers [1]. Die Annäherung an das perspektivische Bild ist also schon eine größere. Die Schultern treten nicht mehr so stark hervor, oder es ist nur eine von ihnen zu sehen. Zwei andere der auf dem Rücken liegenden Gefallenen zeigen ganz richtig nur den vorderen Arm und die vordere Schulter (II 5, 15). Die nun also deutlich als Profilbild gedachte Brust ist in dem einen Falle (II 15) übermäßig vorgewölbt und verrät damit noch ihre Herkunft von der kanonischen Form. Bedenkt man, daß bereits in der Frühzeit und dann im AR sehr oft Gefangene mit auf dem Rücken zusammengebundenen Händen ganz ähnlich dargestellt werden [2], so wird es klar, daß es von da zur Erfindung dieser Bilder nur ein kleiner Schritt war. Noch besser ausgebaut zur Darstellung des Gefallenen sehen wir das Motiv in der Gestalt des 14. Grabes, die beide Arme hinter dem Kopf auf der Grundlinie ausgestreckt zeigt (I 47). In diesem Zusammenhang verdient es Beachtung, daß in Grab 17 die Ringer, die verletzt von ihren Gefährten vom Kampfplatz getragen werden, in demselben Schema dargestellt sind [3].

---

[1]) Schäfer, Äg. Kunst 184 f., Taf. 11, 1.

[2]) Frühzeit: z. B. Capart, Débuts 96, 63; 133, 100; 230, 161; 241, 171; 245, 174. Petrie, Royal Tombs 1 XII 12, 13; 17, 30. AR: Borchardt, Neweserre 88, 66. Ders., Sahure Bl. 6.

[3]) Benihassan II 16. Vgl. Erman, Äg. 335. Wilkinson, Manners and Customs I 394, II 71.

Von den auf der Grundlinie ausgestreckten Gefallenen des 15. Grabes liegt einer auf dem Bauche (II 5). Er hat den einen Arm über dem Kopfe erhoben und ist also als noch nicht ganz tot zu denken. Wo der andere Arm bleibt, ist unklar, aber das Bestreben, ein perspektivisch richtiges Bild zu geben, zeigt sich hier wieder deutlich ebenso wie in demselben Grabe bei der Figur des Sklaven, der seine Prügel erhält [1]), wo für uns zum erstenmal augenscheinlich etwas wie eine Dreiviertelansicht des Rückens versucht ist. Wir befinden uns eben in einer Epoche, die energischer als die früheren daran arbeitet, die überlieferten Schemata durch Naturbeobachtung zu korrigieren und perspektivische Versuche auf Schritt und Tritt macht. Stammt doch auch aus den Gräbern von Benihassan einer der merkwürdigsten Fälle dieser Art in Gestalt des fast in richtiger Schrägansicht gezeichneten gewölbten Schildes [2]).

So fügen sich auch die Gefallenen von dem einen der schönen Pektoralien Sesostris III. aus Dahshur [3]) der Entwicklungsreihe ein. Der Typus der Komposition ist kein anderer als der, den wir bereits aus den Totentempeln der 5. Dyn. kennen: der Königsgreif vernichtet die Feinde. Das Motiv des vorderen von diesen ist dasselbe wie dort; der Mann sinkt gerade in die Knie. Der andere aber, der ein richtiger Gefallener ist, hat nicht mehr die Frontansicht beider Schultern, sondern zeigt allein die vordere, und zwar von der Seite. Er liegt also richtig auf dem Rücken. Um ein Momentbild des Fallens handelt es sich also hier nicht mehr, wenn auch die Motive der einzelnen Glieder im wesentlichen die alten geblieben sind. Durch den Fortschritt zur reinen Profilansicht ist eine leichte Umbiegung des Motivs zustande gekommen. Die alte leidenschaftliche Ausdruckskraft hat man aufgeopfert um den Preis größerer Klarheit und Einfachheit im einzelnen, wodurch denn die Komposition als Ganzes an Einheitlichkeit und Konzentration außerordentlich gewonnen hat.

IV.

Dem konservativen Wesen der ägyptischen Kunst entspricht es, daß die im AR geschaffenen Typen, von denen einige auch auf Bildern des MR zu beobachten waren, noch im NR fortleben. Natürlich sind sie weitergebildet worden, und mehr oder weniger wesentliche Veränderungen lassen sich in großer Zahl bei ihnen aufzeigen. Es sind aber auch ganz neue Bildungen damals geschaffen, die kaum noch ihre Abkunft von den älteren erkennen lassen. Allein diese sind deshalb noch lange nicht überhaupt verschwunden, sondern führen in bestimmten Zusammenhängen ein zähes Leben. Denn darin liegt ein entscheidendes Moment für das Verständnis dieser durch das Nebeneinander von Alt und Neu gekennzeichneten Entwicklung, daß der Stil dieser Bilder kein einheitlich sich verändernder ist, sondern durch Ort und Thema der Darstellung bestimmt wird und dementsprechend nur unter Um-

[1]) Benihassan II 7. Vgl. Champollion, Mon. 350. Rosellini Mon. Civ. 123 b. Maspéro, Hist. I 333. Perrot-Chipiez I 6,5.

[2]) Grab 3, Benihassan I 29. Vgl. Rosellini, Mon. Civ. 93. Champollion, Mon. 356. Schäfer, Äg. Kunst 103, 61. Hunger-Lamer, 39, 80.

[3]) De Morgan, Fouilles à Dahchour 21. Borchardt, Kunstw. aus d. äg. Mus. zu Kairo, 41. Petrie, Arts and Crafts 88. Capart, L'Art ég. 50. Maspéro, Hist. I 518. Gesch. 121, 226. Woermann, Gesch. d. Kunst I, 2. Aufl., 87, 85.

ständen den vorwärtsstrebenden Kräften sich auszuwirken erlaubte, dies dann aber auch nur in sehr beschränktem Maße. Um die Geschichte unseres Motivs im NR richtig würdigen zu können, empfiehlt es sich daher jetzt nicht, wie im AR die Typen einfach durchzuverfolgen, sondern sie sind gleichzeitig nach den Zusammenhängen zu gruppieren, in denen sie auftreten.

Ein Gebiet für sich bilden die Darstellungen von triumphalem Inhalt, womit die Bilder bezeichnet sein sollen, die den Sieg des Pharao in der Weise verherrlichen, daß sie ihn zeigen, wie er eine Gruppe von Feinden oder auch einen einzelnen Feind zerschmettert. Auch in den Fällen, wo hier der König nicht als Gott, Sphinx, Greif oder Stier auftritt, sondern in seiner Menschengestalt, unterscheiden sich diese Darstellungen von den gleichzeitigen Schlachtbildern sehr deutlich dadurch, daß sie den Sieg gewissermaßen in symbolisch konzentrierter Form veranschaulichen, während dort das historische Ereignis sich in seiner ganzen Breite vor unseren Augen abspielt.

Nicht eigentlich in den Kreis dieser Untersuchung gehört die Masse der Bilder, die den König zeigen, wie er weit ausschreitend einen in die Knie gesunkenen Vertreter des feindlichen Volkes oder eine Gruppe von solchen mit der Keule zu Boden schlägt. Hier sind es in der Regel nur die Beine, in denen die Bewegung des Fallens sich ausdrückt; es handelt sich um Kniende oder Fallende, nicht eigentlich um Gefallene [1]). Nur in einem Falle liegt außerdem noch zu Füßen des Pharao ein gefallener Feind in einem Typus, der einem anderen Zusammenhange entstammt und noch zu besprechen sein wird [2]). Bemerkenswert ist auch, daß auf zwei ptolemäischen Reliefs dieser Art in Philae [3]) die Männer, die unter dem Bündel der vom Pharao beim Schopfe gepackten Feinde liegen, in allem wesentlichen den Gefallenen aus dem Sahuretempel gleichen, nur daß die Einzelformen viel flauer behandelt und zum Teil im Sinne der richtigen Profilansicht ausgedeutet sind.

Etwas verändert sieht man diese Gruppe auf den gemalten Bildern von einem Barkenmodell aus dem Grabe Amenophis II., wo der Sieger allerdings ein Gott und nicht der König ist [4]). Der Feind ist hier ein richtiger Gefallener, und zwar ist es nichts anderes als der aus dem AR her bekannte dritte Typus.

Eine andere Abwandlung desselben Themas ist es, wenn der König auf einer Gruppe von zwei oder mehreren am Boden ausgestreckten Feinden steht, die ungefähr symmetrisch so angeordnet ist, daß jede Hälfte unter einem seiner Füße liegt. So ist es auf einem Bilde im Hemispeos des Haremheb zu Gebel-Silsile der Fall [5]). Der l. liegende Mann, ein Libyer, ist wieder in Typus 3 gegeben; der Nubier r. von ihm liegt auf dem Bauch, und seine Arme sind ihm auf dem Rücken zusammengebunden. Aber auch das ist ein Zug, der nicht etwa zur Lösung des Problems der liegenden

[1]) z. B. LD III 69. 81 g, h. 141 h. 195 b, c.

[2]) Felsstele zwischen Assuan und Philae LD III 81 g.

[3]) 1. LD IV 74. 2. Champollion, Mon. I 94. Rosellini, Mon. Stor. I 165, 3.

[4]) Daressy, Fouilles à la Vallée des Rois, Cairo Cat. Gén. 4944, Taf. 49, S. 239.

[5]) Rosellini, Mon. Stor. I 44 quater. Champollion, Mon. II 110. LD III 120. Photogr. der dtsch. Fremdvölkerexped. 156. Vgl. auch das Relief Ramses II. zu Bet el Wali. Champollion, Mon. I 66. Rosellini, Mon. Stor. I 69.

Figur neu erfunden wurde. Bei aufrechten und knienden Vertretern der Fremdvölker kommt er seit der Frühzeit häufig vor[1]). Hier ist es zufällig der erste Fall für uns, wo wir ihn beim liegenden Manne angewandt finden. Dafür mußte er allerdings besonders geeignet erscheinen, weil er die beiden Schultern auf der einen Seite vereinigt und so ein ruhiges Liegen ermöglicht, ohne daß von dem kanonischen Menschenbilde allzuviel geopfert werden mußte. Seine Herkunft von jenem zeigt dieser Typus noch unverkennbar in der Führung des Brustkonturs, der ganz unorganisch in den des Halses überleitet. Seine Beliebtheit für die Darstellung des Gefallenen in Bildern triumphalen Inhalts aus dem NR mögen noch folgende Beispiele belegen:

1. Relief mit der Seeschlacht Ramses III. in Medinet Habu. Champollion, Mon. 222. Rosellini, Mon. Stor. II 131. Erman, Ägypten 712. Hunger-Lamer, Altorientalische Kultur im Bilde 19, 34. BB, Text zu Tafel 94. Breasted-Ranke, Gesch. Ägyptens Abb. 173. L. Curtius, Antike Kunst 175, 133.

2. Tafelaufsatz mit Prunkstücken aus der nubischen Beute auf dem Wandbilde eines thebanischen Privatgrabes der 18. Dyn. LD III 117 f. Erman, Ägypten 663. Maspéro, Hist. II 235. Steindorff, Blütezeit des Pharaonenreiches 61, 52.

3. Dekoration auf gemalten Schemeln aus den Königsgräbern zu Biban el Moluk. Description II 89, 6. Champollion 258. Rosellini, Mon. Civ. II 9.

4. Dekoration auf Sandalen. Champollion 155, 3. — Berlin, Ausf. Verz. S. 347, Nr. 6983.

5. Dekoration eines Amuletts. Berlin, Ausf. Verz. S. 363.

6. Relief von einer fragmentierten Basis im Tempel zu Gebel Barkal (Napata) in Nubien. LD V 15 d.

7. Relief von einer Pyramide zu Begerawije (Meroë) in Nubien. LD V 29 b.

Vor allen Dingen gehört zu den Triumphaldarstellungen die Gruppe, die den König in Gestalt eines Tieres oder Fabeltieres seine Feinde zertretend zeigt. Ihre frühesten erhaltenen Beispiele haben wir oben in den Schminktafeln und in den Grabtempeln der 5. Dyn. kennengelernt, das Pektorale Sesostris III. konnte ihr Weiterleben im MR bezeugen, und jetzt im NR erfreut sie sich der größten Beliebtheit. Als Bild für sich kommt sie in der Regel nicht vor, um so häufiger aber in dekorativer Verwendung zum Schmucke eines Gerätes oder Möbels, was ihrem symbolischen Inhalt vorzüglich angemessen war. Der folgenden Zusammenstellung liegt die Absicht absoluter Vollständigkeit fern. Sie soll nur dazu dienen, für die Beurteilung der in diesem Zeitraum für unser Motiv charakteristischen Züge eine möglichst sichere Grundlage zu schaffen:

1. Relief der Hatschepsut aus dem Tempel zu Der el-bahri. Naville, The Temple of Deir el Bahari VI 159.

2. Zierat von einer Thronlehne auf einem Relief aus demselben Tempel, jetzt in Berlin. Ausf. Verz. S. 114, Nr. 1636. Naville, a. a. O. V 122. LD III 17. Borchardt, Sahure II 22, 3.

[1]) Vgl. oben S. 15 Anm. 2.

3. 4. Bugzieraten von Nilbarken auf ebendort noch in situ befindlichen Reliefs. Naville, a. a. O. V 124, VI 153.

5. Holzplatten vom Modell einer Barke aus dem Grabe Amenophis II., Kairo, Daressy, Fouilles à la Vallée des Rois, Cairo Catal. Géner. XXVII 1902. a) Tafel 21, Nr. 24 136 f. 24 140. 24 142. b) Tafel 49, Nr. 4944.

6. Seitenlehnen des Thrones aus dem Grabe Thutmosis IV., Kairo, Newberry und Carter, The Tomb of Thutmosis IV., Cairo, Cat. Gén. XIV, 1904, Tafel VI u. f.

7. Leinwandstuck von der Innenseite des Streitwagens aus demselben Grabe, a. a. O. Taf. 12, S. 31, Fig. 7 f. Kunstgesch. in Bildern 20, 4. E. Meyer, Äg. zur Zeit der Pyramidenerbauer 36, 15.

8. Dekoration auf der Seitenlehne am Thron Amenophis III. auf dem Relief eines thebanischen Privatgrabes. LD III 76. Prisse, Mon. égypt. Taf. 39. Ders., Hist. de l'art ég. II 18. 35. Maspéro, Hist. II 297. Perrot-Chipiez 843, 583.

9. Eine ähnliche Darstellung von einem anderen Relief desselben Grabes. LD III 77. Maspéro, Hist. I 271.

10. Dasselbe aus einem anderen thebanischen Privatgrab (48). Photographien der deutschen Fremdvölkerexpedition 791—798.

11. Bugzierat einer gemalten Nilbarke aus dem Grabe Ramses IV. zu Biban el Moluk. Champollion III 256, 2. Rosellini, Mon. Civ. 108.

12. Dasselbe aus einem anderen Grabe zu Biban el Moluk. Prisse, Histoire de l'art ég. II 89. Perrot-Chipiez III 770, 545.

13. Kalksteinstele in Theben. Lanzone, Dizionario Taf. 13, S. 39.

14. Reliefs in Wadi E Sofra in Nubien. LD V 74 a, b. 75 b, c.

Die beiden typischen Formen, in denen wir auf den Reliefs des AR dieser Art den Gefallenen beobachteten, kommen auch hier vor. Für die erste von ihnen ist das besonders deutlich, z. B. bei dem einen Mann von Nr. 6 unter der Vordertatze der Sphinx, dessen Bild in dem Moment erfaßt ist, wo er in den Zuckungen der Agonie den Boden nur mit der vorderen Schulter und dem vorderen Bein berührt. Namentlich das Bewegungsmotiv seiner Beine ist fast identisch mit dem des Puntmannes aus dem Sahuretempel (S. 8, Anm. 1) und des einen Mannes auf dem Pektorale Sesostris III. (S. 16, Anm. 3). Häufiger sind aber die Fälle, wo dieser Typus im Sinne der optisch richtigen Seitenansicht verändert bzw. ausgedeutet ist, wenn auch meist nur annäherungsweise. Man machte in der Regel die vordere Schulter etwas kürzer (Nr. 2, 8, 10, 11), ließ sie gelegentlich auch wohl unter dem Gewand ganz verschwinden (8, 9) und erweckte so den Anschein, als ob sie in ihrer Seitenansicht gezeichnet sei. Auch die andere Schulter verschwindet bisweilen ganz hinter der Brust (2, 8, 9). Außerdem wird es beliebt — doch wohl durch Anregung von Typus 3 —, beide Füße auf die Grundlinie zu setzen, meist in der Art, daß der vordere im Knie etwas stärker angezogen wird (2, 8—11).

Etwas Ähnliches ist bei dem zweiten der schon im AR in diesem Zusammenhang festgestellten Typen zu beobachten, der den Gefallenen vornübergestürzt gibt (1, 4, 7, 8, 10, 14). Solche Gewaltsamkeiten wie bei der einen hierher gehörigen Figur des Neweserretempels gibt es jetzt nicht mehr. Vor allem kommt die Vorderansicht

beider Schultern überhaupt nicht mehr vor. Vielmehr pflegt die äußere in der Weise »umgeklappt« zu sein, wie es beim aufrechten Menschen schon die Künstler des AR gern gemacht haben (S. 15, Anm. 1). Der im Ellenbogen gebeugte Arm stützt sich dabei auf den Boden (4, 7, 8, 10). Wo die andere Schulter nicht samt dem dazugehörigen Arm hinter dem auf den Boden gepreßten Kopf oder hinter den Gliedern anderer Gefallener völlig verschwindet (7, 8, 10), ist der Arm nach vorn zu aufgestützt und motiviert, so die Dreivierteldrehung des Oberkörpers in ganz entsprechender Weise wie beim hintenübergestürzten Menschen der aufgestützte vordere Arm in Typus 3 (4, 7). Das Motiv der Beine ist in dem einen der beiden Fälle, wo sie überhaupt sichtbar sind, noch genau dasselbe wie im Neweserretempel (1). In dem anderen Beispiel (7) decken sich beide Oberschenkel und Knie, und nur die Unterschenkel sind differenziert, auch dies wieder ein Zug, der deutlich die Richtung auf die einheitlich erfaßte Seitenansicht zu erkennen gibt.

Auch der dritte und vierte Typus des AR, die nur damals im Zusammenhang dieser Komposition nicht zu beobachten waren, kommen jetzt in diesen Bildern vor (Typus 3: 4, 5 b, 14. — Typus 4: 10, 13). Nur wird Typus 3 öfter in der Weise modifiziert, daß der vordere stützende Arm im Schulter- und Ellenbogengelenk scharf gebeugt ist, so daß die Schulter den auf der Grundlinie liegenden Unterarm unmittelbar berührt. So bekommt die ganze Figur etwas mehr Zusammengeballtes und konnte die Wirkung der von oben auf ihr lastenden Löwentatzen besser veranschaulichen (5 a, 10). In zwei Fällen berührt nur der Kopf den Boden, während der übrige Körper noch in der Luft schwebt (1, 6). Auch das ist vor dem NR in dieser Komposition nicht zu belegen. Der Gefallene aus Deshashe, der wieder seine Vorgänger auf den Chasechembasen hat, zeigt aber, daß es sich auch hier nur um eine Weiterbildung alter Motive handelt.

Charakteristische neue Formen sind also auch in diesem Zusammenhang von den Künstlern des NR nicht geschaffen. Was sie an Eigenem hinzutun, beschränkt sich einerseits auf die Ausgestaltung der alten Typen in naturalistischem Sinne und anderseits auf den festeren Zusammenschluß der Komposition, dem zuliebe starke Überschneidungen jetzt geradezu gesucht werden. Auf die Gewaltsamkeiten der alten Formen konnte man aber nur dann verzichten, wenn man gleichzeitig auch ihre starke Ausdruckskraft und leidenschaftliche Gebärdensprache preisgab. So ist es gekommen, daß diese Gefallenen in der Regel nicht mehr den Eindruck von in wilder Agonie zuckenden Menschen machen, sondern meist ruhig, oft beinahe teilnahmlos daliegen. Aus dem Fallenden und Gefallenen ist meistens ein Liegender geworden.

Wenden wir uns jetzt den Bildern aus dem Bereich des ägyptischen Mythos zu, so gibt der erste von den beiden in Frage kommenden Typen, der den Osiris auf dem Lager zeigt, Veranlassung zu ganz entsprechenden Feststellungen. Aus dem AR und MR wüßte ich ihn zwar nicht zu belegen, er tritt aber in der Regel in unverkennbar hochaltertümlichen Formen auf, und man sieht nun auch hier, wie diese im NR als Profilbilder ausgedeutet werden. Daneben haben sich ganz primitive Bilder zähe gehalten.

Die älteste Ausgestaltung dieses Typus wird es sein, wenn der Gott auf dem Bauche [1]) oder auf dem Rücken [2]) liegt in der Weise, daß der ganze Körper von den Schultern abwärts mit Binden fest umwickelt ist. Die walzenförmige Gestalt des Vorbildes ergab bei der Übertragung auf die Fläche ganz von selbst die richtige Profilansicht genau so wie bei den aufrechten Kultbildern des Osiris, Min und Ptah. Auch wo die Arme nicht mit umwickelt sind [3]), wird einfach das aufrechte Kultbild um 90 Grad gedreht, und wenn der erwachende Osiris gemeint ist [4]), so ist auch nicht die Spur davon zu bemerken, daß der Künstler dieses Motiv als ein zeichnerisches Problem empfunden hat. Einfach wie ein Stück Gummi wird der Rumpf leicht nach oben zurückgebogen. Dagegen lag es außerordentlich nahe, bei der richtigen Seitenansicht den vorderen Arm hinzuzufügen [5]), und zur Differenzierung beider Beine war es dann nur ein kleiner Schritt [6]). Es kann kein Zufall sein, daß im ganzen Verlauf der Untersuchung hier zum erstenmal eine richtige Profilansicht begegnet, die keine Spur mehr von der kanonischen Form aufweist. Die ägyptische Kunst ist also aus sich heraus zu dieser ganz vereinzelten Bildung gelangt, wie deren Vorkommen in Biban el Moluk zeigt. Bei ihrer Verwendung auf späten Sarkophagen und in Denderah wird aber gewiß der Einfluß der griechischen Kunst mitspielen.

Wie sich im hieratischen Zusammenhang die altertümlichsten, noch über das AR hinausweisenden Typen daneben erhalten, zeigen diejenigen Bilder des liegenden Osiris, auf denen der Gott unbekleidet in der kanonischen Körperform gebildet ist, und zwar in der Art, daß sein Liegen einfach durch die Drehung der Körperachse um 90 Grad ausgedrückt ist. Vom NR abwärts bis in die ptolemäischen Zeiten sind sie in beträchtlicher Zahl zu beobachten [7]).

Der andere in mythologischem Zusammenhang vorkommende Typus einer liegenden Gestalt ist der des Erdgottes Keb. Auf Sarkophagen und Papyri der späten Zeit ist die Gruppe der drei kosmischen Götter für Luft, Himmel und Erde sehr häufig zu sehen in der Form, daß Nut, die Himmelsgöttin, an deren Leib die Sonnenbarke sich entlang bewegt, in gebeugter Stellung mit den Füßen und Händen den Boden berührend, von dem Luftgotte Schu gestützt wird, während Keb, der Erdgott, unter ihr liegt [8]).

---

[1]) z. B. Reliefs aus den Königsgräbern, Descr. II 84, 1 und 3; aus Denderah, Mariette, Dendérah IV 65. 88; Sarkophagbilder, Moret, Cairo, Cat. Gén. XXXII 15, Taf. 5, Nr. 41 001. Lanzone, Dizionario 268. 284. 294, 2.

[2]) z. B. Denderah IV 66. 70. 89 f.

[3]) Denderah IV 68. 73. Lanzone, Dizionario 269 f.

[4]) Denderah IV 72. 90. Lanzone, Dizionario 282. 291

[5]) Denderah IV 69. 88. Lanzone, Dizionario 272, 1. 285.

[6]) Königsgräber, Champollion Mon. III 270.

[7]) Grab Ramses IX. Mémoires XV Taf. 56. 90 f. Bubastis: Naville, Bubastis Taf. 48. Denderah: IV 68. 70. 72. 90. Philae: Rosellini, Mon. del Culto 23. Champollion, Mon. I 90. Mémoires XIII 1, Taf. 60. Karnak: Champollion, Mon. III 64. LDIV 29. Privatgrab ptolemäischer Zeit: Petrie, Athribis 41. Sarkophage: Maspéro, Sarcophages des époques persanes et ptolemaiques, Cairo, Cat. Gén. Taf. 8. Lanzone, Dizionario 261. 271, 1 und 2. 277, 1. 278. 281, 290.

[8]) Sarkophage: Kairo 41 003, 22./26. Dyn. Moret, Cat. Gén. I 63, 20, Taf. 11. Berlin, Nr. 8, Erman, Äg. Religion, 2. Aufl., 35, 42. Paris, Lanzone, Dizionario 108 = Breasted-Ranke, Gesch. Ägyptens, Abb. 30. Turin, Lanzone, Dizionario 151, 3 = Maspéro, Hist. I 129 = Jeremias, AT

Es handelt sich hier wieder um den zuerst in Deshashe beobachteten dritten Typus des AR, für den der durch den vorderen Arm aufgestützte, halb aufgerichtete Oberkörper charakteristisch ist. Aufgestützt ist in der Regel nur der Oberarm; der Unterarm liegt auf der Grundlinie, falls er nicht nach oben gebeugt ist, während die andere Hand auf dem hochgezogenen hinteren Knie ruht; das vordere Bein ist gestreckt oder nur leicht im Knie gebogen. Das Motiv ist für diese Gestalt sehr glücklich gewählt. Von den Gliedern ist keines frei bewegt wie bei den Gefallenen in der Regel, keines auch kräftig angespannt wie bei der in diesem Typus gegebenen Figur in Deshashe der linke Arm. Die lässig bequeme Art, wie sie meist gestreckt sind und sich gegenseitig stützen oder selber auf dem Boden liegen, läßt auf den ersten Blick — wenigstens bei den sorgfältig ausgeführten Exemplaren — keinen Zweifel, daß es sich um eine ruhende Gestalt handelt. Daß diese aber nicht apathisch im Schlafe liegt, sondern an den dargestellten kosmischen Vorgängen lebhaften geistigen Anteil nimmt, drückt der halb aufgerichtete Oberkörper sehr zweckentsprechend aus. Zugleich ist für den Gott die enge Verbindung mit seinem Element sehr angebracht; und überdies hatten die Künstler so den Vorteil, eine liegende Gestalt in der kanonischen Form zeichnen zu können, ohne dabei mit den räumlichen Prinzipien ihres Stils in Konflikt zu kommen.

Von einer wesentlich neuen Lösung des Problems kann man also auch hier nicht reden. Ja, es darf angenommen werden, daß schon im AR der Erdgott so dargestellt wurde. Wenn sich ein positiver Beleg dafür nicht anführen läßt, so wird das an der Überlieferung liegen, die bekanntlich für die mythologischen Darstellungen des AR sehr spärlich ist. Dafür zu zeugen scheint auch die Art, wie Keb in den Pyramidentexten erwähnt wird, in denen es heißt, er strecke den einen Arm gen Himmel und stütze sich mit dem anderen auf die Erde [1]).

Auf den Wänden der Grabkammern kommen im NR und später Kampfbilder nicht mehr vor. Sie würden in diesem Zusammenhang also ausscheiden, wenn nicht einige Liegemotive auf ihnen beliebt wären, die nicht übergangen werden dürfen.

In Frage kommt zunächst dasjenige, das den Vasallen vor seinem König, den Sklaven vor seinem Herrn und den Gefangenen vor dem Sieger im Akte der Proskynese zeigt [2]). Der betreffende mußte dabei auf die Knie fallen, mit dem Gesichte sich der

im Lichte des alten Orients 61, 29. Lanzone, Dizionario 151, 1. 2. 4; 156, 1. Papyri: Louvre, Lanzone, Dizionario 155, 1. Brit. Mus., Lanzone, Dizionario 159. 163. Vgl. auch Prinz, Altorient. Symbolik 15 ff.

[1]) Brugsch, Äg. Religion 577. Fechheimer, Äg. Plastik 12.

[2]) Einige Beispiele seien hier zusammengestellt: 1. Thebanische Gräber: Photographien der dtsch. Fremdvölkerexped. 594—596. 763. 783. LD III 94, 105, 117, 116 (= Steindorff, Blütezeit 66, 57). Erman, Ägypten 586 f., 588 f. (= Steindorff, Blütezeit 125,106; 124, 105 = Kunstgesch. in Bildern 19, 1). LD III 76 (= BB 81 b = Perrot-Chipiez I 26, 15 = Kunstgesch. in Bildern 19, 7). Perrot-Chipiez 770, 513. Davies, The Rock Tombs of el Amarna I 13, II 11, 33, 38, IV 18, 30. Wreszynski, Atlas zur äg. Kulturgesch. 4, 31, 50, 56, 94 u. ö. Mémoires V 1, 9, 11—13, 15, 30, 39. Vgl. Hunger-Lamer 40, 82. 2. Grab bei Sakkara: Berlin, Nr. 12 411. Äg. und vorderasiat. Altertümer aus den kgl. Museen zu Berlin 110. Fechheimer, Äg. Plastik 155. Kunstgesch. in Bildern 20, 7. Hunger-Lamer 41, 83. Äg. Zeitschr. XXXIII Taf. 1. L. Curtius, Antike Kunst 41, 46. Capart, L'art

Erde nähern und mit beiden Handflächen etwa in der Schultergegend den Boden berühren. So ergibt sich ein Motiv, dessen Herkunft von dem zweiten Typus des AR außer Frage steht. In etwas anderer Abwandlung war es ja auch auf den Triumphalbildern aufgetreten. Die allein sichtbare vordere Schulter ist auch hier ausnahmslos »umgeklappt«. Aber die Drehung des Oberkörpers und das dadurch bedingte Vorschieben des hinteren Armes verbot das Zeremoniell. So haben wir hier fast richtige Profilbilder. Aber es ist charakteristisch, daß in einem Falle, wo die Sorgfalt der Ausführung bis ins einzelne geht und das vordere Knie nicht gar zu weit vorgeschoben ist, trotzdem der Nabel angegeben wird, obwohl er natürlich eigentlich nicht zu sehen sein dürfte [1]). Es ist das eben wie die niemals aufgegebene Vorderansicht des Auges ein Rest der starren Konvention, die der Ägypter trotz seiner im übrigen jetzt nahezu vollkommenen Herrschaft über die zeichnerischen Darstellungsmittel für die menschliche Figur nie ganz hat überwinden können. Man kann behaupten, daß es, abgesehen von den Fällen, wo sich der Einfluß einer fremden Kunst bemerkbar macht, eine absolut richtig gezeichnete ägyptische Figur in reiner Profilansicht überhaupt nicht gibt. Denn auch bei den Statuen, an denen auf Mastabareliefs des AR die Bildhauer arbeiten, ist der Nabel, der auch dort, genau genommen, nicht zu sehen sein dürfte, angegeben. Ihr oberer Brustkontur ist außerdem von dem an die kanonische Form gewöhnten Zeichner viel zu weit vorgewölbt [2]).

Und damit sind wir hier in der 18. Dyn. bereits an dem Punkte angelangt, wo für die weltgeschichtliche Betrachtungsweise die Grenzen dieser Kunst liegen. In Vorderasien anderseits hat man die reine Profilansicht schon sehr früh, von den in Ägypten von alters her zum Stil gehörigen Dreivierteldrehungen aber niemals eine angewandt. Erst die Griechen haben beide Mittel zugleich beherrscht und so der graphischen Naturwiedergabe im klassischen Stil eine viel größere Bewegungsfreiheit ermöglicht.

Ganz anders ist das Motiv eines solchen seine unterwürfige Verehrung vor einem ägyptischen Großen bekundenden Gefangenen gewählt auf einem der Reliefs, die aus dem Grabe des Horemheb stammen und jetzt in Leyden aufbewahrt werden [3]). Die weit vorwärts gestreckten Arme, der gewaltsam zurückgeworfene und nach oben gewandte Kopf und die wie vom Falle noch federnden Beine erwecken auf den ersten Blick nicht bloß den Eindruck lebendigster Bewegung, sondern geben dem Motiv auch eine ganz hervorragende, geradezu leidenschaftliche Ausdruckskraft. Um seine

---

égyptien 174. Hier ist zwar nicht die Proskynese gemeint, sondern eine Gebärde der Trauer; aber nur das Motiv der Hände ist ein anderes. 3. Kalksteinscherbe aus der 18./19. Dyn.: Naville-Hall, The 11th Dynasty Temple at Deir el Bahari 22, 1. 4. Papyrus Anhai: Budge, The Book of the Death, Taf. 1.

[1]) Berlin 12 411. Vgl. vorige Anm. Nr. 2.

[2]) Schäfer, Äg. Kunst 186 f., 113. L. Curtius, Antike Kunst 108, 96. Steindorff, Mastaba des Ti 134. Klebs, Die Reliefs des AR 81, 65. Eine ähnliche Darstellung aus dem NR: Berlin, Nr. 2089, Ausf. Verz. Abb. 33.

[3]) Leemans, Äg. Monumenten van het Nederl. Mus. van Oudheden te Leyden I 34. Böser-Holwerda, Beschreibung der äg. Altertümer des niederl. Reichsmuseums zu Leyden. Die Denkmäler des NR I 24, 3 d. Breasted-Ranke, Gesch. Äg. Abb. 147. L. Curtius, Antike Kunst 166, 125 c. Steindorff, Blütezeit 161, 134. Hunger-Lamer 21, 36.

Unterwürfigkeit so eindrucksvoll wie nur möglich kundzutun, hat sich der Mann, getrieben von dem für seine Rasse so charakteristischen Drange zu stark pathetischer Ausdrucksweise, vor dem vornehmen Ägypter platt auf den Bauch geworfen und fleht ihn um Gnade an, wie es ganz entsprechend sein Nachbar nur in noch gewaltsamerer Weise tut, indem er sich auf den Rücken fallen läßt, um womöglich noch hilfloser zu erscheinen. Und so überzeugend wirkt auf den ersten Blick dieses Bild, daß seine zeichnerischen Mängel zunächst kaum auffallen. Zwar wenn die Arme, die Beine und der Hals gar zu kurz geraten scheinen, so mag darin Absicht liegen. Der Rassentypus des fetten alten Mannes ist jedenfalls auf diese Weise vorzüglich charakterisiert. Aber die Art, wie der Kopf die l. Schulter und den l. Oberarm überschneidet, ist ganz unmöglich, und der Gürtelknoten, der nach Ausweis der übrigen Syrer auf diesen Reliefs in der Nabelgegend zu sitzen hat, ist in Anbetracht der Lage des Mannes viel zu weit auf die l. Körperseite herübergerutscht.

Bilder wie die aus dem Grabe des Horemheb stehen zugleich am Ende und auf dem Gipfel der ägyptischen Zeichenkunst, wofern deren Entwicklung dann richtig erfaßt ist, wenn man annimmt, daß sie von dem nach dem Aufbauverfahren wesentlich mit Hilfe der Vorstellung zusammengesetzten Bilde ausgeht und dieses allmählich immer mehr dem einheitlich erfaßten Gesichtseindruck annähert. Wir stehen hier vor dem »äußersten, was die ägyptische Zeichenkunst an Körper- und Raumdarstellung gewagt hat«[1]). Aber nicht einmal hier haben wir eine absolut richtig erfaßte einheitliche Profilansicht. Der wichtige und für diese Epoche charakteristische Fortschritt besteht aber wie beim Motiv der Proskynese hier wieder erstens darin, daß das Motiv als solches das Profilbild fordert, also nicht mehr mit der kanonischen Form rechnet, und zweitens, daß seine Ausführung den Eindruck eines solchen ohne weiteres überzeugend wiedergibt trotz der darin enthaltenen Reste früherer Entwicklungsstufen, die bloß als zeichnerische Fehler zu kennzeichnen ein Irrtum wäre.

Die Angabe des Nabels oder dessen, was gelegentlich an seine Stelle trat, ist also für das Ganze einer solchen Figur etwas durchaus Nebensächliches. In der Monumentalkunst durfte sie augenscheinlich unter keinen Umständen fehlen; sehr nahe lag es aber, sie bei skizzenhafter Ausführung einfach zu unterlassen, und damit wäre denn auch für unser Motiv das im optischen Sinne einwandfreie Profilbild in der ägyptischen Kunst gewonnen. So liegt es vor auf einer in die Amarnazeit zu datierenden Holzbüchse aus Kahun mit Jagddarstellungen [2]) bei dem unter dem Wildstier liegenden Manne. Man darf aber nicht vergessen, daß eine solche Erscheinung der Masse der vorschriftsmäßig mit angegebenem Nabel gezeichneten Profilbilder vereinzelt gegenübersteht und über das Wesen der ägyptischen Zeichenkunst auf dieser Stufe nichts aussagt. Außerdem ist diese Büchse ja zu einer Zeit gefertigt, in der die ägyptische Kunst im lebhaftesten Austausch mit der mykenischen steht. Die einzigen ähnlichen Figuren, die ich anführen kann, sind die auf dem Bauch liegend

[1]) Schäfer, Äg. Kunst 11.

[2]) AM XXIII 1898 Taf. 7. v. Bissing, Einführung XII 2. Rev. Arch. XXXIII 1898, 5, 2.

ihre Verehrung bezeigenden Vertreter der Fremdvölker auf den Bildern aus der Festhalle König Osorkons II. (22. Dyn.) in Bubastis [1]). Auch in diesem Zusammenhang ist das reine Profil etwas Singuläres. Nicht in Betracht kommen hier die gleichfalls auf dem Bauche liegenden gefangenen Nubier in einem thebanischen Privatgrab der 18. Dyn. [2]). Bei ihnen ist der Körper fest mit Binden umwickelt wie bei den Mumien, sodaß von einem Problem bei der Darstellung des von der Seite gesehenen Körpers für den Künstler ebensowenig die Rede sein konnte wie bei den entsprechenden Bildern des Osiris (oben S. 21).

Vergleicht man die zuletzt behandelten Beispiele, das Bild des Horemhebgrabes, die Büchse aus Kahun und die Reliefs aus Bubastis, mit den überlieferten vier Typen des AR, so ist festzustellen, daß der Abstand ein viel größerer ist als bei den übrigen hier besprochenen Gefallenen und Liegenden aus dem NR und der Spätzeit. Hier zuerst kann man wieder von einem neuen Typus sprechen. Alles Bisherige war nur entweder getreue Herübernahme oder Modifizierung altererbten Besitzes.

Gleichfalls solch einen neuen Typus bietet ein seinem Stil nach auch in die 18. Dyn. gehöriges Reliefbruchstück in Berlin, auf dem man einen Mann in seinem Bette schlafen sieht [3]). Der Eindruck einer Seitenansicht ist hier allerdings gar nicht erstrebt. Die kanonischen Regeln sind in allem Wesentlichen beobachtet. Trotzdem konnte auch das verfeinerte Raumgefühl dieser Epoche an der Figur keinen Anstoß nehmen. Erreicht ist das dadurch, daß der auf einer Stütze ruhende Kopf in die Höhe gelegt wurde und so die Vorderansicht der r. Schulter motivierte. Wie man es beim Schlafenden oft beobachtet, hat der Mann den Oberkörper auf die Seite gelegt. Es ist also im Grunde dasselbe Verfahren wie bei den Typen 3 und 4 des AR, wo die notwendige Dreivierteldrehung des Oberkörpers nur durch die aufgestützten Arme gerechtfertigt wurde. Die Art, wie die Bettdecke, bzw. das Insektennetz [4]) (?) angegeben ist, braucht dieser Beurteilung gegenüber nicht stutzig zu machen. Falls es nicht etwa nur der obere Kontur ist und im übrigen der Stoff über dem Körper durch Bemalung deutlich gemacht war, haben wir es eben hier wieder mit dem für diese Kunst so charakteristischen unvermittelten Nebeneinander von alten und neuen Elementen zu tun.

Es ist bemerkenswert, daß mit diesen Fällen die Neuschöpfungen von Typen im Bereich unseres Motivs während der Zeit des NR erledigt sind. Aber es braucht wohl kaum noch ausdrücklich hervorgehoben zu werden, wie eng sie trotz aller Unterschiede doch mit den übrigen Typen noch zusammenhängen. Diese Ausnahmen lehren es also deutlich: für die Entwicklung des Motivs gehen die schöpferischen Antriebe vom AR aus [5]). Was die Künstler des NR hinzutun, besteht, soweit wir

[1]) Naville, Festival Hall of Osorkon II[nd], Taf. 2, 11, 14, 15.

[2]) Davies, Five Theban Tombs, Taf. 8, 3, S. 16.

[3]) Berlin Nr. 20 488. Schäfer, Äg. Kunst 79, 35 A.

[4]) Herod. II 95.

[5]) Sehr bezeichnend für die ungebrochene Lebenskraft der alten Typen ist auch eine Ringergruppe im Grabe des Meryre zu el Amarna (Davies, The Rock Tombs of el Amarna II Taf. 37 f., S. 40). Hier sieht man zweimal den Typus 1 des AR, aber es sind nicht die am Boden liegenden Überwundenen, sondern es ist hier ein und dasselbe Akrobatenstück von r. nach l. in vier zeitlich aufeinander folgenden Stadien vorgeführt. Es besteht darin, den Gegner, wenn man ihn um den Rumpf gepackt hat, emporzuheben und

bisher gesehen haben, in der Verfeinerung der Darstellungsmittel. Das andere, worin diese Zeit in vielleicht noch eindrucksvollerer Weise sich als schöpferisch erwiesen hat, ist die Komposition. Wenden wir uns jetzt dem letzten noch übrig bleibenden Kreise von Darstellungen zu, in denen Gefallene vorkommen, nämlich den großen Schlachtbildern des NR, so sehen wir dieses Moment besonders stark in die Erscheinung treten.

Trotzdem die Gefallenen hier in Masse erscheinen, gibt es weder Versuche von richtigen Profilansichten noch irgendwelche Fälle, in denen die Verkürzungen über die einfachsten Errungenschaften des AR hinausgehen. Sind auch die Bewegungsmotive in der Regel sehr lebhafte, so herrscht doch das kanonische Körperschema durchaus und in viel strengerer Weise als auf den meisten der bisher behandelten Monumente des NR. Man kann in dieser Hinsicht geradezu einen Rückschritt von der 18. zur 19. Dyn. feststellen.

Die oben beobachteten Typen, die bereits im AR ausgebildet waren, lassen sich alle auch hier nachweisen. Für jeden von ihnen seien nur einige Beispiele angeführt:

Typus 1 (oben S. 8ff.): Karnak, BB 86 b, unter den Füßen des Königs. Medinet Habu, BB 93, in der zweiten Reihe von unten unter dem dritten und vierten Wagen von l. Abu Simbel, BB Text zu Tafel 86 f.

Typus 2 (oben S. 12): Bet el Wali, Champollion, Mon. 71 f. Rosellini, Mon. Stor. I 54 f. Arundel-Bonomi-Birch, Gallery of Antiquities 38. Maspéro, Hist. II 387. Hunger-Lamer, Altorient. Kultur im Bilde 17, 31.

Typus 3 (oben S. 13): Wagen Thutmosis IV., oben S. 19, Nr. 7. Karnak, BB 86 a, b, unter den Rädern und Pferden des Wagens. LD III 166 = Erman, Ägypten 116, 702 = Rosellini, Mon. Stor. I 108 unter dem Rade des vom König verfolgten Wagens. Medinet Habu, Champollion, Mon. 227, unter dem l. Fuß des Königs.

Typus 4 (oben S. 14): Siegesstele Amenophis III., BB 79. Karnak, BB 86 a, r. unter dem Rade. Ramesseum, LD III, in der l. von den beiden vorderen Kampfgruppen. Medinet Habu, Champollion, Mon. 227.

Auch die Form des mit hinter dem Rücken gebogenen Armen auf dem Bauche liegenden Mannes, die für das AR bereits zu postulieren war (oben S. 17), kommt vor: Medinet Habu, BB 93 r. in der zweiten Reihe von unten unter den Pferden.

Noch viel häufiger sind aber die Fälle, wo die lebhaft bewegten Glieder der Gefallenen radial über die Fläche ausgebreitet sind, und auf Schritt und Tritt wird man hier an die ganz frühen Werke wie die Schminktafel mit der Darstellung des Schlachtfeldes (S. 2, Anm. 6a) und die Chasechembasen (S. 4, Anm. 1) erinnert. Das ist natürlich ebensowenig ein Zufall wie bewußtes Archaisieren. Die Geschichte der Komposition hat inzwischen eine Art Kreislauf vollendet und ist in gewissem Sinne nun wieder bei einer jenen alten Bildern entsprechenden Form angelangt [1]). Nichts

so über den Rücken zu schleudern. Der r. von den beiden scheinbar Gefallenen wird also gerade durch die Luft geworfen, der l. berührt im Falle eben den Boden.

[1]) Schäfer, Äg. Kunst 135 f.

wäre verkehrter als zu meinen, daß dieser ganze lange Weg umsonst gewesen sei. Die Raumauffassung, die in der alten Zeit noch ganz ungeklärt war, ist zwar von einer Einheitlichkeit im modernen Sinne noch weit entfernt, aber ihr doch schon um ein beträchtliches angenähert, und außerdem wird die Verteilung der Figuren jetzt von einem ganz bestimmten dekorativen Gefühl geleitet, das mit dem Stichwort Konzentration am besten bezeichnet wird. Die gemeinsame Bedingung für die Zeichnung der einzelnen Gestalten bestand darin, daß sie sich hier wie dort über die ganze Bildfläche ausbreiten und nicht wie in der Zwischenzeit an eine Masse von einzelnen Grundlinien gebunden sind. So wird man auch das erwähnte Vorkommen der im AR ausgebildeten Typen in den meisten Fällen nur unten im Bilde auf der einzigen hier noch erhaltenen Grundlinie beobachten.

Vergleicht man im einzelnen diese Gefallenen mit denen der alten Zeit, so fällt nicht nur die sehr flaue Formbehandlung auf, man muß auch sagen, daß der Ausdruck an überzeugender Kraft trotz der scheinbar sehr lebhaften Bewegungen entschieden eingebüßt hat. Der Mangel ist aber nur ein relativer und findet gerade in dem, worin die Größe dieser Werke besteht, seine Rechtfertigung. Der Künstler der alten Zeit haftet am einzelnen, er setzt seine Bilder aus einer Menge gleichwertiger, koordinierter Elemente zusammen. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung dagegen, wo die psychologischen Bedingungen viel komplizierterer Natur sind, reizt die Künstler in immer stärkerem Maße das Problem, aus der im Leben gegebenen Vielheit eine Einheit in der Kunst zu gestalten. Konzentration und Subordination sind damit zu leitenden Prinzipien ihres Schaffens geworden.

Berlin. Friedrich Matz.

Nachtrag zu S. 3f.

Der elfenbeinerne Messergriff aus Gebel el Arak im Louvre (Mon. Piot. XXII 1916 Taf. 1. Journ. of Aeg. Arch. V 1918 Taf. 32. Ancient Egypt 1917, 26; vgl. Schäfer, Äg. Kunst 2. Aufl. 136 a. Weber, Altoriental. Siegelbilder 65) zusammen mit dem zur Schlachtfeldpalette gehörenden Fragment in Oxford (Schäfer, Äg. Kunst Taf. 5, 1. Journ. of Aeg. Arch. II 1915, Taf. 14 f. Capart, Débuts 230, 161) zeigt jetzt, daß die radiale Ausbreitung der Glieder schon in eine frühere Periode der Vorzeit gehört. Während aber hier die Gefallenen über den Grund »gestreut« sind, hat das Motiv auf der Stierpalette durch die Beziehung zum Stier, auf den Chasechembasen durch die zur Grundlinie einen prägnanteren Sinn bekommen.

ZUR LAKONISCHEN KERAMIK.

Mit Tafel I.

Die lange Reihe von Vasen »lakonischer« Arbeit gibt ein relativ vollständiges Bild der Entwicklung einer in jeder Beziehung interessanten Klasse[1]); um so wichtiger ist jede weitere Vermehrung des Materials, die vorhandene Lücken ausfüllen könnte. Von diesem Gesichtspunkt aus sind zwei Exemplare der Gattung von Interesse; das eine eine Neuerwerbung der Ermitage, das andere ein schon längst bekanntes, aber in so schlechter Zeichnung publiziertes Stück, daß eine neue Publikation gerechtfertigt erscheint.

Das ältere Stück[2]) stammt aus einer Privatsammlung; Fundort unbekannt (Abb. 1). Seiner Form nach gehört es zu dem von Droop Lakaina genannten Typus[3]), eine Bezeichnung, die konventionell wohl benutzt werden darf. Der Körper der Vase mit vorspringenden horizontalen Henkeln bildet den kleinsten Teil derselben; den größten bildet der hoch ansteigende Aufsatz von zylindrischer Form mit leicht ausgebogenem Rand; der Fuß in Gestalt eines niedrigen breiten Ringes. Der Ton scheinbar hellgrau, am Boden nur geglättet, die Innenseite schwarz gefirnißt; die Farbe hat einen matten Ton; auch der größte Teil der Außenseite ist schwarz; am oberen Teil dieses schwarzen Streifens ein dünner roter Strich. Der Rand ist mit einem weißen Überzug von leicht gelblichem Ton versehen, auf welchen zwischen zwei schwarzen Strichen eine Reihe von schwarzen quadratischen Punkten gemalt ist; darüber und darunter je eine schwarze Punktreihe. Der eigentliche Körper der Vase unten ist gleichfalls weiß überzogen; an seinem oberen und unteren Rande je ein schwarzer Strich; von unten steigen Strahlen auf; über dem Fuß ein roter Streif mit schwarzem Strich darüber. Im Fuß ein breiter rot ausgefüllter Kreis, von zwei konzentrischen schwarzen Linien umrahmt; der Fußring schwarz gefirnißt. Der Erhaltungszustand ist gut, nur der Rand z. T. aus Stücken geklebt. Die Henkel waren angesetzt; der eine auf der Abb. links ist nicht zugehörig, der rechts zugehörig; beide wieder angeklebt.

Der Typus der Vase kommt schon unter den Fragmenten geometrischen Stils in Sparta vor, doch sind hier die Henkel unter spitzem Winkel nach oben geführt und der Rumpf nicht vom oberen Aufsatz abgeteilt[4]). In entwickelter Form tritt er jedoch in der von Droop Lac. I genannten Gruppe auf[5]). Die Wandungen haben aber in dieser Gruppe gradlinige Form; die Henkel waren mehr horizontal gestellt, so auch z. B. auf den Skyphoi derselben Periode[6]). Profil und Einzelheiten der Form

[1]) Das Material bei Dugas und Laurant, Rev. arch. 1907 I 377 ff., vgl. Dugas ebenda 1912 I 88 ff. Droop BSA. XIV 30 ff. JHS. XXX 1910, 1 ff. Zusammenfassend jetzt Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen I 224 ff. In der Frage über den Fabrikationsort schließe ich mich Dugas an, indem ich Sparta wohl als Hauptzentrum annehme, jedoch die Möglichkeit, daß Vasen desselben Stils auch an anderen Orten verfertigt wurden, für wahrscheinlich halte; Kyrene, Kreta würden zunächst in Betracht kommen, vgl. Pfuhl a. a. O. 226.

[2]) Inv. Nr. 18713, Höhe 0,17, Durchmesser der Mündung 0,13 m.

[3]) BSA XIV 31 Anm. 3.

[4]) BSA XIII 122 Abb. 2 Typus d.

[5]) BSA XV 23 Abb. 1 a, b.

[6]) BSA XIV 31 Abb. 1.

ähnlich dem Exemplar der Ermitage begegnen uns in den Gruppen Lac. II und III [1]. Jedoch ist es mit Sicherheit Lac. II zuzuteilen, da die charakteristische Ornamentierung des Randes später in dieser Form nicht mehr auftritt [2]. Derselben Zeit weist Droop das gut erhaltene Stück im Konservatorenpalast zu [3]. An diesem ist die Mitte zum Unterschied vom Exemplar der Ermitage weiß mit großem schwarzen Zickzack darüber. Im übrigen bildet dieses Exemplar die nächste Analogie zu dem hier publizierten, das demgemäß, nach der Chronologie Droops, an das Ende des VII. Jahrhunderts gehört [4]. Der Typus der »Lakaina« verdient besondere Beachtung, da er offenbar als Urform des spätern Kraters a calice angesehen werden



Abb. 1. Lakaina in der Ermitage.

muß. Die Form des niedrigen Rumpfes, die horizontalen Henkel, die nach außen gebogenen hohen Ränder stimmen überein; nur der Fuß ist am Krater reicher ausgestaltet, doch ist dieser Teil offenbar als ursprünglich selbständig anzusehen. Jedenfalls ist die Lakaina dem späteren Kalyxkrater ähnlicher als die bekannten Vorläufer aus Rhodos und Naukratis, an denen die Wandungen geradlinig sind [5]. Daß

[1] JHS XXX 1910, 4 Abb. 1 BSA XV 31 Abb. 7.

[2] Droop JHS XXX 1910, 7. Als Ausnahme muß notiert werden München Nr. 381, Sieveking-Hackl T. 13.

[3] JHS XXX 1910 Abb. 3.

[4] Diese Datierung glaube ich als genügend gesichert annehmen zu dürfen. Vgl. Droop a. a. O. 1 und BSA XIV, 46 f.

[5] Daß Walters, History of ancient pott, I 170 irrt, wenn er die Entstehung des Kratertypus dem Anfang des V. Jahrh. zuweist, hat Furtwängler gezeigt (Griech. Vasenm. II Text 172 f.). Ein schönes spätsfg. Exemplar in der Ermitage Stephani Vasens. Nr. 49. Zu den Naukratitischen Bechern: Enman, Bull. de la Com. Imp. archeol. 1911 (Band 40) 142 ff. (Exemplar aus Beresan); zu dem hier zusammengestellten Material ist hinzuzufügen JHS XXIX 1909 T. XXV. Zur Selbständigkeit des Fußes Daremberg-Saglio 1, 2, 1553 s. v. Crater.

die Idee als solche sehr als ist, beweist der Typus des Kantharos, der der Lakaina sehr verwandt ist; das Verhältnis von Aufsatz zu Vasenkörper ist das gleiche, nur die Form der Vertikalhenkel von den horizontalen der Lakaina verschieden. Dieses Verhältnis findet sich bekanntlich in kunstvoll ausgebildeter Form schon im Kamaresstil [1]), ohne Fuß oder mit niedrigem Ringfuß in der alttrojanischen und der sogenannten minyschen Keramik [2]). Die Verbindung dieses Urtypus mit einem Fuß in archaischer Zeit ist analog der weiteren Entwicklung der Lakaina zum Kalyxkrater.

Wie gesagt, zeigt die Lakaina schon in geometrischer Zeit geschwungene Linien des Aufsatzes, die an die Form der hier veröffentlichten Vase erinnert. Doch ist diese Ähnlichkeit nur äußerlich. Wir finden einen ähnlichen krummlinigen oberen Abschluß auf einer Reihe von Vasen geometrischer Zeit, die im allgemeinen geradlinige Formen anstrebt. So ist die Ausbuchtung auf den älteren theräischen Vasen fast unmerklich [3]), an anderen erscheint sie stärker infolge des Vortretens des Mündungsrandes [4]), ausgeprägt an den Exemplaren mit schlankerem Hals [5]). Ein Unterschied zwischen dieser Art von der durch unsere Vase vertretenen Form ist evident; besonders deutlich zu konstatieren ist es jedoch an den großen attischen Kannen und den kleineren Gefäßen, die dem Lakaina-Typus durch das Verhältnis von Körper zu Aufsatz analog sind.[6]). Die geschwungene Linie auf diesen geometrischen Gefäßen hat, sozusagen, keinen tektonischen Charakter. Die Tendenz zu Geradlinigkeit ist außerordentlich stark und strebt nach Unterdrückung der Ausbuchtung. Es ist interessant, daß dieses Streben in fast extremer Form an der Lakaina von Lac. I zum Ausdruck kommt, d. h. in der Gruppe, wo die geometrische Stilform sich auslebt (BSA XV 23). Der Kontur unserer Lakaina hat dieses Durchgangsstadium zur Voraussetzung. Die geradlinig aufsteigenden Linien des Zylinders liegen ihm zugrunde, jedoch tritt deutlich hervor eine Ausbuchtung in seiner Mitte, der eine Einziehung oben folgt; aus dieser Einziehung heraus erwächst der sich nach außen ausbreitende Rand. Wir haben es mit einer Erscheinung zu tun, die der Entasis der Säule analog ist, und die tektonisch genannt werden darf. Diese Schwellung bringt lebendigen Schwung in die abstrakte Linie, denn auf diese Weise erreicht der Kontur seinen Eindruck von Elastizität, und die obere Ausbuchtung erscheint als natürlicher Abschluß, als Ausklingen der hinaufführenden Bewegung. Diese Anschauung ist dem geometrischen Stil fremd und, wenn sie in ihrer weiteren Ausgestaltung auch rein griechisch ist, müssen wir ihren lebendigen Ursprung in einem anderen Kunstkreis suchen. Eine ähnliche Linienführung finden wir an »samischen« Lekythoi, die z. T. in sehr frühe Zeit hinaufreichen [7]). Diese bestehen aus einem reich geschwungenen Hauptteil, auf den Schulter und Mündung einfach aufgesetzt sind;

[1]) Boyd-Hawes Gourni u. T. C.

[2]) Dörpfeld, Troja und Ilion Abb. 281, Hubert Schmidt, Schliemanns Samml. Nr. 1675 ff., vgl. Forsdyke, JHS XXXIV 1914, 146, dazu Gordon Childe, ebenda 1915, 159 ff.

[3]) Z. B. J. d. I. XIV 1899, 29 Abb. 1, 2 (S. Wide); Dragendorff. Thera II 135 Abb. 312, 314.

[4]) Thera II 145 Abb. 345 f.

[5]) Ebenda 144 Abb. 344.

[6]) Z. B. J. d. I. XIV 1899, 205 ff.

[7]) Böhlau, Nekropolen T. VII 4, 3, 6, 8. A. M. XXVIII 1903 Beilage XXII (S. 161) 1, 4 (Pfuhl).

dieser Hauptteil ist jedoch direkt ägyptischen Vorbildern entlehnt, nämlich dem bekannten Typus des Bechers in Form eines Lotoskelches [1]). Wir müssen also annehmen, daß in der Zeit von Lac. II der Einfluß samischer Kunst, vielleicht auch direkt-ägyptischer Vorbilder erstarkte. Dieser Schluß wird wahrscheinlich gemacht auch durch dem Umstand, daß Scherben von Lac. I und II sowohl auf Samos, wie auch in Naukratis zum Vorschein gekommen sind [2]). Auf dieselbe Quelle weist auch das Auftreten der Strahlen, die auf unserer Vase den Körper umgeben wie die Lotosblätter jenen ägyptischen Gefäßtypus.

Das zweite lakonische Stück in der Ermitage (Abb. 2 u. Taf. I) ist von Micali publi-



Abb 2. Lakonische Schale in der Ermitage.

ziert worden; doch hat es Droop nicht in sein systematisches Verzeichnis der erhaltenen Stücke aufgenommen, wohl weil die ungenügende Publikation ihm nicht die Möglichkeit bot, es stilistisch einzuordnen. In den früheren Listen ist die Vase mitgenannt [3]). Der Erhaltungszustand ist gut; wohl ist das Exemplar aus Stücken zusammen-

[1]) Z. B. Budge, Egyptian cer. art. T. XII, vgl. v. Bissing, Steingefäße (Cat. gén. du Musée de Cairo) T. VI Nr. 1843 ff.

[2]) Lac. I Dugas Nr. 61, 81, Lac. II Dugas 71—73, Böhlau, Nekrop. T. IV 4, X 6, 9.

[3]) Höhe 0,125, Durchm. 0,20 m. Stephani, Vasens. Nr. 183 aus S. Pizza'.; Micali, Storia degli ant. pop. ital. T. 87, 3, Text III 150: »trovata a. S. P.... rotto presso di Camino.« Petersen, Arch. Ztg. 1879, 7, Loeschke. Altspart. Basis Dorp. Progr. 1879, 13 Nr. 5. Puchstein, Arch. Ztg. 1881, 217 Nr. 5, Dumont-Chaplain, Les céram. de la Grèce propre I 298 Nr. 6, Walters, History of ancient pottery I 344 Anm. 1, Dugas Nr. 7.

gesetzt, doch es fehlen nur Kleinigkeiten. Der Fuß mit einem Stück der Wandung war ausgebrochen, wodurch das Innenbild gelitten hat. Rötlicher Ton. Form gewöhnlich mit abgesetztem Rand. Schwarz gefirnißt sind Henkel und Fuß, wobei am letzteren die Farbe durch den Brand einen schmutzig-roten Ton erhalten hat; dasselbe ist an der Innenseite des Fußes der Fall. Tongrundig ist der untere Fußrand mit einem schwarzen Strich darauf. Die Wandungen der Schale sind mit Streifen geschmückt, deren Ornamente ich in der Reihenfolge von unten nach oben beschreibe: 1. Tongrundig mit Granatapfelornament. 2. Mit weißem Überzug, von 1 durch vier umlaufende Streifen getrennt: drei aus verdünntem Firnis, einer rot, der Fries zerfällt in zwei Hälften; auf dem schmäleren unteren drei umlaufende Linien, Punktreihe, drei umlaufende Linien und breiter Purpurstreif; auf dem oberen: vier umlaufende schwarze Linien, spitze Blattreihe, vier umlaufende Linien, breiter Purpurstreif, drei umlaufende Linien. 3. Zwischen den Henkeln tongrundig; von den Henkeln ausgehend liegende Palmetten auf eliptischen, mit Purpur bedeckten Kern. 4. Auf dem abgesetzten Rand weißer Überzug, oben durch Blattkranz abgeschlossen, zwischen je zwei umlaufenden schwarzen Linien. Innenseite ganz mit weißem Überzug versehen; am Rande zwei Friese, mit umlaufenden Streifen eingefaßt: oben Lotosblüten und Knospen auf bogenförmigen Stengeln; zwischen ihnen Punkte; die Blüten geschlossen und oben mit drei spitzen Blättchen versehen; unten — dreieckige, spitz zulaufende Blätter. Das Innenbild von drei konzentrischen Kreisen umgeben; ein schwarzer Strich trennt das untere Kreissegment ab. Im Segment eine Schlange nach r. Hauptbild: Reiter nach r.; Umriß stellenweise geritzt, doch greift die Farbe vielfach über die Ritzlinie herüber. Geritzt: Gesichts- und Brustprofil, Umriß der Arme und Beine, der unteren Rückenhälfte, am Pferde Umriß des Kopfes, Bauches und der Beine, ebenso die Zügel. Der Reiter trägt den Chiton, dessen Ärmel und oberer Saum am Hals durch Ritzung angegeben sind; beides rot umrändert. Das lange Haar im Nacken durch ein purpurnes Band zusammengehalten; zwei lange Locken von oben herunter durch Ritzung angegeben; Beinmuskeln geritzt. An der r. Hand, die wie eine l. gezeichnet, sind die Finger geritzt. Der Reiter hält in den Händen Zügel und Speer. Am Pferd sind rot aufgesetzt: einige Locken der Mähne, ein Teil der Mähne auf der Stirn, Ohren, Streifen zwischen den geritzten Muskellinien, Hufe, Nüstern, Zügel. Ein breiter Riemen mit geritztem Ornament auf der Brust. Von l. fliegt ein geflügelter Dämon auf den Reiter zu. Er trägt zwei in Umrißzeichnung gegebene Schalen [1]) in den Händen, kurzer unten gefranster Chiton, am Körper geritzte Schuppen in Kreisform, langes Haar. Rote Streifen an Chiton und Flügeln. Geritzt Umrisse des Gesichts, Hände (teilweis) Rückseiten der Oberschenkel. Zwischen den Vorderbeinen des Pferdes ein sitzender Vogel mit erhobener l. Klaue; zwei rote Flügelstreifen. Von r. ein fliegender Vogel; rot: zwei Flügel-

[1]) So schon Petersen a. a. O. mit Anm. 25. Die Zeichnung bei Micali ist falsch. Die Deutung auf Kränze (Loeschke a. a. O. 13 u. a.) ist nicht annehmbar, da der Daumen den oberen Rand stützt, die übrigen Finger unten anliegen, vgl. die Komasten der Altenburger Amphora, Böhlau, Nekropolen 56 Abb. 28, die lakonische Schale BCH 1893, 238 Abb. 6. Auf der Londoner Vase B. 3 (Arch. Ztg. 1881, T. 13, 1) ist die Schale rot.

streifen, Schwanzstreif. Darunter kleine Schlange. An vielen Stellen Reste der Vorzeichnung.

Durch das teilweise Fehlen des weißen Überzuges wird das Stück der Gruppe Lac. IV zugewiesen; also der zweiten Hälfte des VI. Jahrh. Auch andere Eigentümlichkeiten verbinden unsere Schale mit den Vasen dieser Serie: die nachlässige Zeichnung und der sehr dünne Überzug. Derselben Periode gehören auch zwei Schalen mit analogen Darstellungen an, in Paris und in London von Droop um 530 datiert [1].

Die Entwicklung des vorliegenden Schalentypus ist fast lückenlos zu verfolgen und gibt einige interessante Tatsachen. Am Anfang der Reihe steht die breite Form auf niedrigem Fuß Lac. I [2]. Der Fuß ist geschweift, die Wandungen über den Henkeln stark eingezogen, die Lippe scharf abgesetzt und nach außen gezogen. Die Ornamentik scheint überall die gleiche zu sein: unten Strahlen, schwarzer Streif zwischen den Henkeln, am Rand die charakteristischen Quadrate zwischen Punktreihen, wie an der Lakaina der Ermitage. In Lac. II verändert sich die Form, wie es scheint nicht [3]. Aus der Reihe Lac. III können verglichen werden die Schale in Wien und für die Ornamentierung das Fragment in London [4]. Die erstere hat die tiefe Form der vorhergehenden Epoche erhalten, jedoch ist das Gefäß auf einen hohen Fuß gesetzt, dessen untere Ränder kantig sind. Der Eindruck ist plump infolge der Dicke des Fußes, dessen Form fast zylindrisch ist, und infolge der Tiefe des Gefäßes im Verhältnis zur Höhe des Fußes und der ausgebauchten Lippe. Auf diesem Exemplar treten schon die liegenden Palmetten an den Henkeln auf. Aus der Zeitenphase von Lac. III können verglichen werden: die Arkesilasschale [5], eine Schale des Louvre [6], Fragmente aus Samos in Kassel [7] und eine Schale aus Sparta [8]. Charakteristisch ist das Schwanken in den Proportionen. Die Höhe der Lippe im Verhältnis zu den Wandungen bleibt sich gleich, doch die Tiefe ist verschieden. Die Arkesilasschale und das Exemplar aus Sparta schließen sich in der zylindrischen Fußform an die Wiener Schale an, nur ist der Übergang zum unteren vorspringenden Teil weicher. Bezeichnend ist das Schwanken in der Form der Lippe: an den Schalen Kassel und Louvre ausgebaucht, an der Arkesilasschale fast gerade, an der spartanischen unten ausgebogen, oben fast geradlinig verlaufend. Die Henkel der Arkesilasschale laufen horizontal, wie an den Skyphoi Lac. I, an der Schale im Louvre ein wenig nach oben gebogen, an der spartanischen nach unten und darauf elastisch hinauf. In Lac. IV finden sich Anklänge an älteres, so an den Exemplaren Berlin [9] und Athen [10] in der Form des Fußes und der Tiefe der Schale, doch nähern sie sich in der elastischen

---

[1]) Dugas 9, 8, vgl. Droop, BSA . . . 40, 47. JHS XXX 1910, 14, 16.

[2]) Sparta BSA XIV 32, Abb. 2, h. Ephesos Beschr. von Droop, JHS XXX 1910, 6, München, Droop 5, Sieveking-Hack I 32, Nr. 360 Abb. 47, Florenz, beschr. von Droop a. a. O.

[3]) Droop weist dieser Serie zu Louvre E. 674, Berlin 1647.

[4]) Masner Nr. 140, Dugas 21. Brit. Mus. B. 6. Dugas 10.

[5]) Dugas 12, Perrot-Chipiez IX T. XX u. Vignette S. 568.

[6]) Dugas 35. Der Fuß nicht zugehörig, Droop 9.

[7]) Dugas 22, 74, Böhlau, Nekrop. T. XI, X 3.

[8]) BSA XIV T. III, IV.

[9]) Dugas 3, J. d. I. XVI 1901 T. III S. 190.

[10]) JHS XXX 1910, 13 f. Abb. 5, 6.

Henkelform dem Exemplar der Ermitage. In der Fom der Lippe findet sich sowohl das ausgebauchte, wie das eingebogene Profil. Das Exemplar im Vatikan [1]) steht dem der Ermitage besonders nahe: der Fuß verengert sich nach oben, doch ist ein Echinus zwischen ihn und die Schale geschoben, die geringe Tiefe wie an unserem Exemplar. Bezeichnend ist, daß der Streifen zwischen den Henkeln an den Exemplaren Berlin und Vatikan unverziert bleibt, wie an der Schale der Ermitage. Von den 32 Vasen der zweiten Gruppe Lac. IV hat die Münchner Schale [2]) in der ausgebauchten Form der Lippe und in der Dicke der einzelnen Teile archaische Züge bewahrt, andere sind dem Exemplar der Ermitage vollkommen gleich nicht nur in der Form, sondern auch in der Anlage der Ornamente [3]).

Die Entwickelung der notierten Einzelformen weist auf eine bewußte Kunstrichtung, die wenn auch von außen her beeinflußt, ihre eigenen Wege geht. Betrachten wir als Anfangspunkt den Schalentypus von Lac. I, die Reitervase der Ermitage als Endpunkt der Entwicklung. Der erstere strebt nach scharfer Trennung der einzelnen Teile voneinander. Die Mitte ist als Hauptteil bezeichnet durch das energisch modellierte Profil; der untere Teil des Körpers senkt sich nach dem Fuß zu und ist mit diesem durch den Strahlenkranz verbunden. Die streng horizontal geführten Henkel setzen die Seitenbewegung des Mittelstücks fort und betonen seine größere Breite. Der Rand, der sich stark über dem Körper vorwölbt, wiederholt das gleiche Profil, ohne sich jedoch oben zu verengern. Er öffnet sich voll nach außen, da er die Flüssigkeit aufnimmt und ausleert, während der Körper sie hält. Bezeichnend ist, daß die Mitte als Kernpunkt der Vase unornamentiert bleibt: die glatte Fläche erweckt den Eindruck größerer Massivität und Festigkeit. Am Ende der Entwicklung ist die Art der Teilung des Gefäßes geblieben, doch das Verhältnis der Stücke zueinander verändert. Der Rand ist weniger scharf getrennt, das Profil des Körpers ist flacher und fällt in seinem Umriß mit dem der Lippe zusammen, indem beide fast eine Linie bilden. Auf diese Weise erhalten wir eine bogenförmige Linie als einheitlichen Kontur der Vase, statt einer Summe von selbständigen Formen, als welche sich die Schale Lac. I darstellt. Die Henkel, am Ansatz herabgeführt, betonen die selbständige Bedeutung des Körpers, doch sich darauf nach oben wendend verschmelzen sie mit dem allgemeinen Umriß der Vase. Den zentralen Teil als Hauptstück loslösend, dienen sie andrerseits doch dem Streben nach Einheit des Konturs. Das Ganze ist auf einen hohen Fuß gestellt, der, indem er sich verengt, in die Wandungen einschneidet.

Analoge Erscheinungen finden sich in der Ornamentierung: Die glatte Fläche des zentralen Teils ist gewahrt, der untere Teil ist jedoch nicht mit einem Ornamentstreif bedeckt, der sich als Ganzes charakterisiert, sondern in einzelne parallele Streifen zerlegt, die den allmählichen Übergang zum Fuß bilden. Auf diese Weise wird der Kontrast zwischen mittlerem und unterem Teil, der im ersten lakonischen Stil so stark ist, bedeutend gemildert. Die Vase erscheint sonst auf der späteren Entwicklungs-

[1]) Dugas II, Gerhard, A. V. II T. 86.

[2]) Sieveking-Hackl Nr. 382 Abb. 48 S. 34.

[3]) Würzburg Dugas 33, Louvre E. 664, Dugas 34, E. 869, Dugas 4. E. 672, Dugas 18, Bibl. nat. Dugas 5, de Ridder Nr. 190.

stufe nicht als Summe einer Reihe von Einzelformen, aber als ein rhythmisch gegliedertes Ganzes, dessen Streben nach Leichtigkeit durch das Schweben auf dem hohen, sich nach oben verengenden Fuß betont wird. Der Entwicklungsprozeß führt von jener älteren Stufe logisch zur jüngeren, doch nicht stetig, sondern mit Unterbrechungen. Nachdem die Stilgruppen Lac. I und II das Problem in ihrer Weise gelöst, wird mit Lac. III ein neues Element hinzugefügt, der hohe Fuß, der aus der ostjonischen Keramik stammt [1]), ein Beweis für die Verstärkung des östlichen Einflußstromes; gleichzeitig erscheint ein neues Motiv, das das ganze tektonische System zu zerstören droht, die Ausdehnung des Ornaments auf den Streif zwischen den Henkeln; durch die Auflösung dieser Fläche wird sie ihrer selbständigen Bedeutung beraubt. Die reichere Ornamentierung des unteren Teiles der Vase steht hiermit im Zusammenhang und deutet auf das Eindringen einer neuen Kunstanschauung, des teppichartigen, dekorativen Elements im Gegensatz zum formal-konstruktiven. Es ist bezeichnend, daß sporadisch die Fußform der Caeretaner Hydria vorkommt und der Rand der Lippe häufiger nach außen gebogen wird; dieses letztere besonders an samische Keramik erinnernd. Als charakteristisches Beispiel gebe ich das Profil einer Tasse, die dieser Gruppe angehört und wahrscheinlich aus Südrußland stammt (Abb. 3).

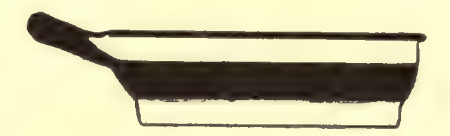


Abb. 3. Lakonische Schale.

Das Überwiegen des dekorativen Elements ist besonders deutlich auf den Schalen aus Samos in Kassel (Böhlau T. XI) und im Louvre (BCH XVII 1893, 238 f.), auf denen Tierfriese in das ornamentale System eingeschlossen sind.

Der Verzicht auf streng konstruktive Dreiteilung hatte auch eine Veränderung der Henkelform zur Folge. Am Anfang der Entwicklung betont die ausgesprochene horizontale Stellung die selbständige Bedeutung des mittleren Teiles der Vase; jedoch schon an der Wiener Schale vom Anfang des VI. Jahrh. wird der Henkel nach oben gebogen, so daß er sich eng an den Gefäßkontur anschließt. Mit dem allgemeinen Umriß verfließend, verliert er seine Bedeutung als teilendes Element. Ein neuer Henkeltypus tritt auf mit der neuen Vorstellung vom Charakter der Oberfläche der Vase, wobei auch die Vereinigung mit dem hohen Fuß eine Rolle spielt. Die Ausbiegung nach oben wird beibehalten, jedoch tritt sie erst in einigem Abstand vom Gefäßkörper ein, indem die Linien zunächst fast senkrecht zu den Wandungen direkt nach unten geführt werden. Diese Linienführung ist in jeder Beziehung bedeutsam, besonders wenn man im Auge behält, daß gleichzeitig in Lac. III (London, Dugas 25) der Streifen zwischen den Henkeln ohne Ornament bleibt und nur der Henkelansatz durch Palmetten verstärkt wird. Ohne den allgemeinen Umriß der Vase zu stören, verleiht die anfangs abwärts gerichtete Bewegung dem Mittelstreifen besondere Bedeutung und gibt ihm auch eine hervorragende Rolle bei der Balanzierung des Gefäßes auf dem Fuß. Diese in Lac. III gestellten Aufgaben finden in Lac. IV ihre

[1]) Z. B. Samos, Böhlau, Nekropolen T. VIII 20.

Lösungen, indem auf größere Leichtigkeit im Aufbau und harmonischeren Ausgleich zwischen rein dekorativen und rein konstruktiven Anforderungen das Hauptgewicht gelegt wird. Die starke Verjüngung des Fußes nach oben scheint auf erneuten, vielleicht direkten Einfluß ägyptischer Formen hinzuweisen [1]).

Die lakonischen Vasen vervollständigen in vielen Einzelheiten unsere Vorstellung von der Entwicklung archaischer Kunst, von dem Verhältnis des Westens zum Osten und beider zu Ägypten. Die Fundstatistik beweist, wie rege der Verkehr zwischen Lakonien, Samos, Naukratis und Daphnä war und ein lebendiger Formenaustausch ist vorauszusetzen. Die samischen Vasen, wie die zitierte Lekythos, oder die hier abgebildete Schale zeigen, daß die jonischen Meister gern die geschwungenen Umrisse ägyptischer Vasen übernahmen, da sie in manchem mit den Konturen der ererbten spätmykenischen Formen übereinstimmten. Der Westen hat die Periode des geometrischen Stils durchlebt, seine Formen in strenge Rahmen gepreßt und ein wohl abgewogenes System der Verhältnisse anzuwenden gelernt, wobei die dekorativen Elemente den konstruktiven untergeordnet wurden. In Sparta sehen wir die beiden Welten aufeinanderstoßen, der geometrische Zylinder verwandelt sich in ein elastisches Organ dank der Entasis, ein reiches Ornament überzieht die Gefäßwände, ja, zeitweise hat es den Anschein, als würde das ornamentale Element die Oberhand gewinnen und das konstruktive aus dem Felde schlagen. Wenn der konstruktiv so wichtige Streifen zwischen den Henkeln, der als stützendes Übergangsglied in massiver Glätte und Einfachheit gehalten werden sollte, mit einem Ornament versehen wird, ist hierin nicht eine analoge Erscheinung zu erblicken wie an der Architravverzierung des Tempels von Assos? Ja, spiegelt sich in diesen lakonischen Schalen nicht der Kampf wieder, der in der Monumentalarchitektur um das Verhältnissystem geführt wurde? Die eminente Bedeutung der lakonischen Vasen liegt darin, daß wir hier den Prozeß der Entwicklung lebendiger Formen beobachten können, der allmählichen Vereinigung des geometrischen Gliederungsprinzips mit der lebendigen Formenbehandlung des an kretischen Traditionen und neuen orientalischen dekorativen Elementen so reichen Ostens.

Noch einige Worte über die Zeichnung. Schon Puchstein hat auf naturalistische Züge auf »kyrenäischen« Vasen hingewiesen [2]). Die Schale der Ermitage bestätigt die Beobachtung. Bei aller Steifheit und Strenge der Stilisierung sind die Beine des Pferdes naturgetreu wiedergegeben, besonders aber fällt eine Eigentümlichkeit auf: an dem Vogel ist das Gefieder am Rücken und Flügeln mit einer unregelmäßigen Strichelung wiedergegeben, die nur als Versuch einer malerischen Charakterisierung der Masse aufgefaßt werden kann. In der Tat finden sich ähnliche Erscheinungen auf streng durchgeführten Zeichnungen aller Perioden der lakonischen Vasen, am deutlichsten auf dem Dinos im Louvre [3]). Hier ist das Fell der Kentauren ähnlich charakterisiert. Jedoch auf derselben Vase findet sich Strichelung am rechten Arm

[1]) Z. B. Maspero, Gesch. der Kunst in Ägypten 277, Abb. 526 und Tafel zu S. 288, vgl. den Echinos zwischen Fuß und Wandung, der auf einigen lakonischen Vasen vorkommt, mit v. Bissing, Steingefäße 18218 T. VII.

[2]) Vgl. auch Studniczka, Kyrene 18 zu Abb. 13.

[3]) Dugas 17, Arch. Ztg. 1881 T. 11, 12.

des gestürzten Kentauren, am Körper und an den Armen der Komasten. In diesen Fällen liegt offenbar ein Versuch vor, die Schattenwirkung wiederzugeben. Diese Vase ist überhaupt reich an naturalistischen Details: das müde Pferd des Troilos, besonders aber die kühne Verkürzung des gestürzten Kentauren, der offenbar, wie die Richtung der Haare beweist, in Rückenansicht gezeichnet ist. Naturalistische Details finden sich ferner an dem Vogel der Vatikanischen Schale, am Hasen der Schale im Louvre E 669 u. a. m. Wir müssen in diesen Zügen die Anfänge eines malerischen Stils sehen. Ähnliche Schattierungsversuche sehen wir auf samischen Vasen [1]).

Es fragt sich nun, ob dieser Stil eine selbständige Erfindung jonischer Kunst ist. Ich glaube auch hier auf Ägypten hinweisen zu müssen. Auf ägyptischen Miniaturen findet sich eine ähnliche Angabe der Federn der Falken [2]), reiches Helldunkel an den durchscheinenden Gewändern der Frauen [3]). Diese Kunst hat auch stark auf Samos gewirkt. Besonders bezeichnend ist die von Böhlau gefundene Schale [4]), zu der sich eine genaue Parallele im Papyrus Ani findet [5]). Haben nun samische Künstler direkt in Ägypten ihre Studien gemacht, und ihre Zeichnungen lakonischen Meistern als Vorbilder gedient, oder sind ägyptische Handschriften im Gebiet des Mittelmeeres verbreitet gewesen, jedenfalls haben wir auch in den Zeichnungen sowohl samischer als auch lakonischer Vasen deutliche Spuren unmittelbaren ägyptischen Einflusses zu erblicken. Es ist demnach nicht nur ägyptischer Schematismus, sondern auch ägyptischer Realismus von griechischen Meistern übernommen und verarbeitet worden.

St. Petersburg. Oskar Waldhauer.

LIBON UND PHIDIAS.

Die Einteilung des Innern der Cella des olympischen Zeustempels hat seit der Freilegung des Gebäudes durch die deutschen Ausgrabungen mit Recht besondere Beachtung gefunden. Ist sie doch das einzige, unmittelbar auf uns Nachgeborene wirkende Zeugnis vom Eindruck des vielgepriesenen Goldelfenbeinbildes des Phidias. Mit Rücksicht auf dies hat denn auch Wilhelm Dörpfeld in der großen Publikation der Ausgrabungsergebnisse das Erhaltene gedeutet [6]), und es ist ihm gelungen, den Zustand nach der Aufstellung des Kultbildes sicher zu rekonstruieren. Auf der Grundlage, die er uns gegeben hat, weiterzubauen, noch vorhandene Schwierigkeiten aufzuklären, ist eine Verpflichtung, die sich aus der Dankbarkeit ergibt, welche unlängst

[1]) Vgl. meine Bemerkungen zum Komasten auf dem Askos Chanenko.

[2]) Brit. Mus. The Book of the dead. Papyrus Ani T. 7. Vgl. T. 31.

[3]) Ebenda auf verschiedenen Tafeln.

[4]) Nekropolen T. XI.

[5]) Papyrus Ani T. 16. Über ägyptische Elemente vgl. Puchstein und Studniczka a. a. O.; zu bemerken ist auch, daß die sitzende bärtige Gestalt der Schale offenbar auf einen Osiristypus zurückgeht, vgl. Papyrus Ani T. 4.

[6]) Olympia, Ergebnisse II 11 ff. und Plan Tafel X..

die gelehrte Welt dem Altmeister unserer Architekturforschung an der Schwelle seines achten Dezenniums zum Ausdruck bringen konnte.

Der Hauptteil des Mittelschiffes war als Raum für das Kultbild abgeteilt. Ihn umgaben Scherwände [1]), die in der Längsrichtung in den Interkolumnien der Innensäulen eingefügt waren und von denen sich hier noch Reste erhalten haben. Sie beginnen hinter der zweiten Innensäule von Osten und bestehen hier aus Mauerwerk. Von den gleichen Säulen aus ging eine Querteilung durch das Mittelschiff, von der sich nur schwache Spuren im Bodenbelag erhalten haben, dessen Oberfläche zudem stark verwittert ist. Sie bestand hier offenbar aus Holz, das dafür zu wählen schon die doppelflüglige Tür in der Mitte dieses dreigeteilten Zuges nahelegte. Durch letztere betrat man aus dem der Tür zunächst gelegenen Ostteil der Cella, in welchem noch das Kultbild den Blicken entzogen war, den Kultbildraum. Ein beschränkter, nur etwa ein Interkolumnium der Innensäulen tiefer Raumabschnitt diente hier dem Anschauen des Kultbildes. Wie im Osten, Norden und Süden durch die erwähnten Scherwände, so war er auch im Westen, hier durch eine niedrigere Brüstung, von deren Spuren unten die Rede sein wird, begrenzt. Dahinter lag, rings von einer rahmenden Stufe aus pentelischen Marmor eingefaßt, ein quadratischer Platz von 6,53 m Seitenlänge, der mit dem berühmten Plattenpflaster aus schwärzlichem eleusinischen Marmor belegt war, dessen ästhetische Bedeutung für die Wirkung des Goldelfenbeinbildes durch den Farbenkontrast und die Ausschaltung des vom Boden reflektierenden Lichtes E. Löwy [2]) dargetan hat.

Dies eleusinische Pflaster nun ruhte auf einem höchst seltsamen Unterbau. In die obere Lage eines durchgeschichteten, doppelschichtigen Fundamentes aus 29 cm dicken Porosplatten des gleichen Materials wie der übrige Bodenbelag des Tempels, sind acht Reihen von 19,5 cm dicken Schienen aus hartem weißlichen Kalkstein in der Längsrichtung und in verschiedenen Abständen (27—55 cm) so verlegt, daß die beiden äußeren Reihen hart an den Stylobat der Innensäulen stoßen [3]). Die

[1]) Richtiger als, wie es gewöhnlich heißt, Schranken. Daß sie zumindest ungefähr mannshoch waren, geht schon aus dem Breitenmaß hervor. Dies beträgt in den einzelnen Abschnitten zwischen den Säulen 1,80 m. Da auf den Gemälden des Panainos nur zwei Figuren nebeneinander dargestellt waren, die den Raum füllten, müssen diese demnach annähernd lebensgroß gewesen sein.

[2]) Strena Helbigiana, Leipzig 1900, 180 ff.

[3]) S. den Plan Olympia I Taf. VIII, Querschnitt ebenda Taf. XI und Längsschnitt ebenda Taf. XII sowie unten Abb. 4. Der hier in Abb. 2 wiedergegebene Detailplan, der in Einzelheiten von Dörpfelds Aufnahme abweicht, ist von mir nach einer im September 1923 erfolgten Aufnahme hergestellt. Die ersten Beobachtungen, die zu der hier vorgelegten Untersuchung Anlaß gaben, wurden von E. Buschor, G. Krahmer und mir auf einer Institutsreise im Januar 1923 gemacht. Buschor hatte dann die Güte, im Frühsommer des Jahres die Anlage für mich von der das Bild sehr störenden Vegetation reinigen zu lassen, wobei Krahmer sich der Mühe der Aufsicht unterzog. Vieles von dem hier Vorgelegten ist in gemeinsamer Beobachtung festgestellt worden, ohne daß es hinterher möglich wäre den Anteil des einzelnen festzulegen. Für vielfache Beobachtungen und Anregungen möchte ich aber auch beiden Herren von dieser Stelle herzlichsten Dank sagen. Für die Schlußfolgerungen trage ich allein die Verantwortung. Die schöne Photographie Abb. 1 wird Herrn Prof. R. Hamann verdankt, der auch gütigst die Publikation gestattete.

Oberfläche dieser Schienen liegt im gleichen Niveau wie die der Porosplatten, in die sie eingelassen sind. Die Breite ist durchweg gleich (41 cm, die südliche Reihe 43 cm) und nur in den beiden äußeren Reihen finden sich am Ostende schmälere Steine, eine Abweichung, die mit den hier befindlichen Löchern im Stylobat der Innensäulen [1]) zusammenhängt. Auch die Längenmaße der einzelnen Steine, aus denen die Schienen zusammengesetzt sind, schwanken im allgemeinen nur geringfügig (94—100 cm). Nur die letzten Steine am Westende sind durchgehend erheblich kürzer. Man darf daraus wohl den Schluß ziehen, daß die Arbeit von Osten nach Westen fortgeschritten



Abb. 1. Ansicht des Fundamentes in der Mitte des Zeustempels in Olympia von SW her.

ist und daß man am Ende mit dem durchweg zugrunde gelegten Maß nicht auskam. Im Osten ist der Abschluß, wie der Plan (Abb. 2) zeigt, etwas unregelmäßiger. Nicht alle im Plan angegebenen Kalksteinblöcke sind in situ gefunden [2]). Einzelne bei der

[1]) Sie bleiben nach wie vor unerklärt. Denn, daß sie für Rostbalken gedient hätten, wie Dörpfeld a. a. O. 13 meinte, wird dadurch ausgeschlossen, daß die Kalksteinschienenanlage deutlich mit den nur vor ihnen vorhandenen schmäleren Steinen, was bei Dörpfeld a. a. O. Abb. 4 nicht richtig gezeichnet ist, auf sie Rücksicht nimmt. Der Porosblock, in den Stein 2 eingebettet ist, beweist, daß dies von Anbeginn an der Fall war, daß also diese Löcher der libonischen Anlage irgendwie dienten und nicht nur durch sie überbaut wurden.

[2]) Vgl. den Plan Olympia Taf. VIII.

Ausgrabung nicht an ihrem Platz befindliche sind später mehr oder weniger willkürlich in die vorhandenen Leeren hineingelegt worden. Von diesen ist nur der Platz von 1 und 2 durch ihre etwas größere Breite (s. o.) absolut gesichert. Weitere Bruchstücke liegen auf dem Fundament des Zeusbildes herum. Sie sind versuchsweise in unsern Plan eingetragen, so wie sie ursprünglich verteilt gewesen sein können. Obwohl für die Einzelheiten dieser Anordnung so keine Gewähr übernommen werden kann, zeigt diese doch mit Sicherheit, daß von fast allen fehlenden Blöcken der Westpartie zumindest Bruchstücke vorhanden sind. Stein 4 ist völlig erhalten und gehört

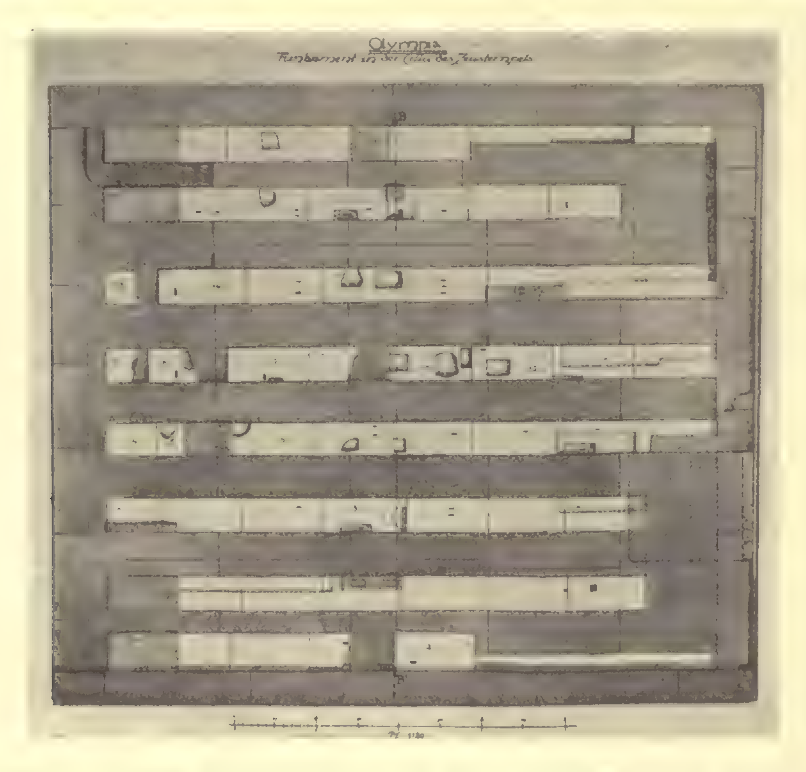


Abb. 2. Grundriß des Fundamentes in der Mitte des Zeustempels von Olympia.

seiner geringen Länge nach sicher an das Westende einer Reihe. Der Platz von Stein 3 wird sowohl durch seine Länge wie durch die Entsprechung der Löcher auf ihm, zu denen auf den in situ gefundenen Blöcken der nördlich benachbarten Schiene empfohlen (s. u.). Im übrigen sind Abweichungen von der hier versuchten Anordnung denkbar.

Was ist der Zweck dieser eigenartigen, auf den ersten Blick ganz singulären Anlage und wann ist sie entstanden? Dörpfeld brachte sie mit dem Pflaster aus eleusinischem Stein in Verbindung, das sie überdeckte, und meinte aus der Einbettung der Kalksteinschienen in das schon verlegte Plattenfundament ein weiteres Argument für die spätere Datierung des vielumstrittenen phidiasischen Kultbildes entnehmen

zu dürfen [1]). In der Tat findet sich auf der Oberfläche der Kalksteinschienen und nur auf dieser eine größere Zahl von längs und quer gerichteten Stemmlöchern, die ein einheitliches System ergeben und nur mit der Verlegung des Pflasters aus eleusinischem Stein zusammenhängen können, dessen Plattengröße und -Verteilung eben daraus erschließbar ist, da uns von den Platten selbst nur Fragmente erhalten sind. Allein ehe wir uns auf anderer Grundlage über den sinnvollen und zeitlichen Zusammenhang der seltsamen Anlage mit dem phidiasischen Pflaster Gewißheit verschafft haben, kann diese Tatsache nicht als entscheidend berücksichtigt werden. Denn wenn man einmal annimmt, daß dies ganze Fundament mit den Kalksteinschienen schon vorher zu anderem Zwecke angelegt war und von Phidias vorgefunden wurde, so ergab sich bei dem gegebenen Abstand der Kalksteinschienen und der geforderten Regelmäßigkeit der Pflasterplatten ganz natürlich, daß deren Fugen auf jenen zu liegen kamen. Gegen den Zusammenhang mit dem phidiasischen Pflaster spricht aber schon entscheidend eine andere Tatsache. Die Ausdehnung der Kalksteinschienen-Anlage fällt durchaus nicht mit der des letzteren zusammen, sondern sie reichte nach Osten nicht unerheblich weiter als es und umfaßte ein Rechteck, während jenes nur ein Quadrat über dessen kürzerer Seite (Mittelschiffbreite) einnahm [2]). Und was hatte diese Anlage als Fundament für jenes Plattenpflaster überhaupt für einen Sinn? Diese Aufgabe hätte das durchgeschichtete Porosfundament vollauf erfüllt, ohne daß die mühevolle Einfügung der Kalksteinschienen erforderlich gewesen wäre. Mit den rostartigen Fundamenten griechischer Tempelfußböden, die wir jetzt in großer Zahl kennen (z. B. Apollontempel in Delphi und mehrere Bauten in der Marmaria dort, über Epidaurus s. u.) hat sie nichts gemein. Bei diesen besteht der maßgebende Gesichtspunkt gerade in der Ersparung des hier ja vorhandenen durchgehenden Fundamentes, indem nur schmälere Steinblöcke mit Erdzwischenfüllung kreuzweise oder parallel verlegt werden, um den Plattenrändern als Unterstützung zu dienen. Auch die von Dörpfeld gelegentlich mündlich gegebene Erklärung, daß durch die Einfügung der Schienen das Aufeinandertreffen von Fugen des Plattenbelags mit solchen des Porosfundamentes vermieden werden sollte, ist unzulänglich. In der Längsrichtung hätte man sich in diesem Falle ohne die vier äußeren Reihen begnügen können und in der Querrichtung fallen sogar jetzt noch z. T. die Fugen der Kalksteinschwellen mit denen der Porosplatten zusammen. Zudem war die Wahl eines härteren Materials für die Schienen als des auch für das Fundament des Kultbildes von Phidias verwendeten Poros ganz überflüssig.

So fällt die Schienenanlage weder dem Umfange nach mit der des eleusinischen Pflasters zusammen, noch kann sie seinetwegen geschaffen sein. Unrichtig ist auch die Auffassung, daß die technische Prozedur, die Einbettung der Schienen in das bereits durchgeschichtete Fundament, jene als Zutat von diesem der Bedeutung und Zeit nach sondere. Vielmehr läßt sich erweisen, daß Porosfundament und Kalksteinschienen, wenn auch vielleicht nicht ganz einheitlichem Plan entsprungen (s. u.), doch die gleiche Aufgabe zu erfüllen hatten. Während nämlich sonst überall der

[1]) a. a. O. 12.

[2]) Besonders deutlich im Schnitt Olympia Taf. XII.

Tempelfußboden nur von einem Rostfundament der oben erwähnten Art getragen wird, findet sich allein hier, in der Partie, wo die Kalksteinschienen eingebettet sind, ein durchgeschichtetes Fundament, noch dazu von zwei Schichten Tiefe. Danach gehören beide Dinge unlösbar zusammen.

Daß diese Anlage sich weder in der Ausdehnung mit dem phidiasischen Pflaster deckt, noch für seine Unterstützung geschaffen ist, wurde gezeigt. Daß sie älter ist und mit andern Aufgaben in Verbindung steht, läßt sich erweisen. Es finden sich nämlich auf den Kalksteinschienen eine Reihe von Löchern, Einlaßspuren, Aufschnürungen und Erhöhungen, die soweit sie noch unzweifelhaft kenntlich sind,

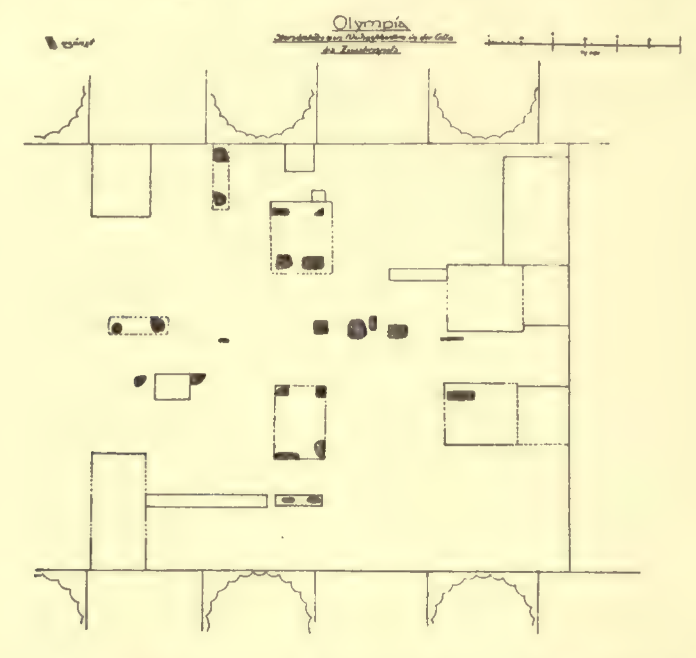


Abb. 3. Mittelteil der Cella des Zeustempels in Olympia mit der Weihgeschenkanlage des ursprünglichen Baues.

in unserm Plan verzeichnet sind. Schon Dörpfeld [1]) hat richtig erkannt, daß hier einst eine Reihe von Weihgeschenken gestanden hat. Sie entsprechen sich zum Teil auf mehreren nebeneinanderliegenden Schienen, über die also dann die hier aufgestellten Monumente hinweggriffen. Das Ganze ergibt ein deutliches System von in der Richtung des Raumes orientierten Anathemen, das in der Zeichnung (Abb. 3) unter Weglassung des verwirrenden Bildes der Fundamentanlage wiedergegeben ist. Man sieht deutlich wie die Monumente in dem zur Verfügung stehenden Raum verteilt sind und dabei dem Bedürfnis zwischen ihnen zu passieren Rechnung getragen wurde. An sich wäre ja mit der Möglichkeit zu rechnen, daß diese Weihgeschenke erst nach der Errichtung des Goldelfenbeinbildes im Raume vor diesem

[1]) a. a. O. 12.

aufgestellt worden wären. Es wäre dann aber gar nicht einzusehen, warum man sie nicht auf das Pflaster aus eleusinischem Stein setzte und man müßte annehmen, daß dies durchhackt worden sei, ohne daß dazu irgend ein Grund vorläge. Zudem erwähnt Pausanias nichts von Anathemen bei der Beschreibung dieses Raumabschnittes. Nur zwei Weihgeschenke nennt er im Anschluß an diese, also nachdem er den von Scherwänden umgebenen Raum wieder verlassen hat, darunter eins mit der ausdrücklichen Bemerkung, es stehe im Pronaos (V 12, 5). Das andere wird man sich im Ostteil der Cella in der Nähe der Tür denken dürfen. Der an anderer Stelle (14, 4) genannte Altar kann ebensogut wie hier, in der Ringhalle, im Pronaos oder Opisthodom gedacht werden. Aber diese ganze Überlegung ist eigentlich müßig, da es sich bei den Standspuren nicht nur um Löcher, sondern auch um erhöhte Aufschnürungen (im Plan punktiert) und stärkere Erhöhungen handelt, von denen eine in der zweiten Reihe von Süden mit zwei Löchern für Stelen, sogar eine Höhe von 7 cm über das übrige Niveau erreicht (Abb. 1 vorne und Abb. 4). So etwas konnte

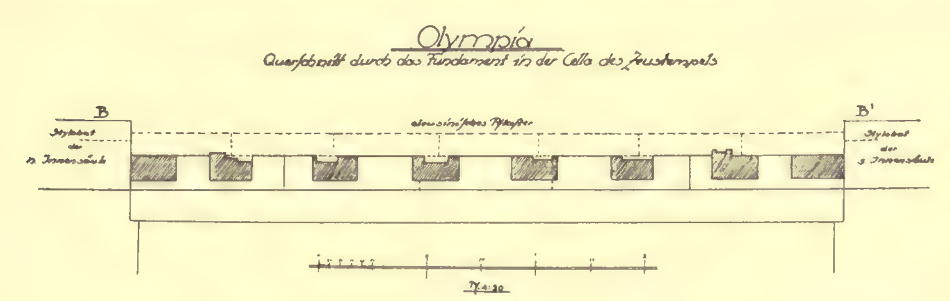


Abb. 4. Querschnitt durch das Fundament in der Cella des Zeustempels zu Olympia.

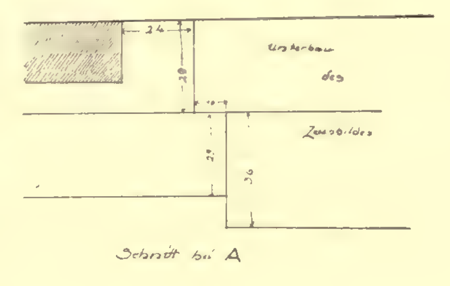
natürlich nicht nachträglich in die Fundamentfläche hineingefügt werden, sondern muß von Anfang an vorhanden gewesen sein. Es bleibt dann nur die Alternative, daß entweder das Fundament mit den Kalksteinschienen und Anathemen vorphidiasisch ist oder von Phidias selbst stammt. Wird letzteres schon wenig durch das oben erwähnte Verhältnis zu dem Pflaster aus eleusinischem Stein empfohlen, so schließt es eine einfache Überlegung geradezu aus. Phidias hätte dann in seinem Pflaster nämlich den Raum für diese Weihgeschenke ausgespart, wobei von ihm nicht allzu viel übrig geblieben wäre. Und er hätte auf diese Weise selbst die ganze künstlerisch wohlberechnete Wirkung dieses quadratischen Raumes mit dem eleusinischen Stein aufgehoben, und die Betrachtung des Kultbildes selbst in einer ganz ungeheuerlichen Weise beeinträchtigt. Ja, er hätte so das gerade Gegenteil von alledem erreicht, was er mit seinem ganzen Einbau anstrebte.

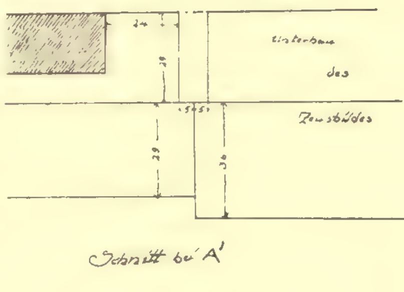
Warum die phidiasischen Bauhandwerker die Erhöhungen nicht abarbeiteten, als sie das eleusinische Pflaster verlegten, sondern es offenbar vorzogen, an der Unterseite der Pflasterplatten Höhlungen, die grob auf jene Erhöhungen Rücksicht nehmen konnten, zuzurichten, läßt sich nicht entscheiden. Sicher aber ist nach dem ausgeführten Tatbestand, daß vor Phidias hier eine Anzahl von Weihgeschenken stand,

die er anderswohin versetzen mußte, um vor seinem Kultbild den quadratischen Platz mit dem schwarzen Pflaster zu belegen. Da der ältere Weihgeschenkraum ein etwas langgestrecktes Rechteck bildete, reichte das quadratische eleusinische Pflaster nicht ganz aus, ihn zu überdecken, und im Osten war ein weiterer Ausgleich nötig. In der Tat ist dieser hier noch deutlich. In der Südostecke liegt noch jetzt eine große Porosplatte (im Plan Abb. 2 schraffiert, Abb. 1 r. o.), die ein Stück der alten Schienenanlage überdeckt. Sie liegt jetzt nicht ganz in ihrer ursprünglichen Lage, sondern hat sich, wohl bei einem Erdbeben, etwas nach Westen verschoben, so daß zwischen ihrem Ostrand und dem ostwärts anstoßenden Porospflaster des östlichen Mittelschiffteiles ein Spalt entstand; dieser ist dann bei einer Wiederherstellung mit ein paar kleinen Füllsteinen ausgefüllt worden. In der ursprünglichen Lage aber fiel der Westrand dieser Platte, deren Oberfläche im gleichen Niveau mit der des Pflasters im Ostteil der Cella liegt, genau mit dem Ostrand des Pflasters aus eleusinischem Stein zusammen. Der Stein zeigt zudem deutlich, daß auch hier im Osten die Stufe aus pentelischem Marmor in gleicher Breite umlief wie im Norden und Süden. Sein Westrand liegt nämlich genau in der Fluchtlinie des Westrandes dieser Stufe, wenn diese dieselbe Breite wie längs der Innensäulen hatte, eine Breite von 79 cm. Und gerade im Abstand von 79 cm vom Westrand des Steins verläuft nordsüdlich über seine Oberfläche eine 8 cm breite flache Rille, offenbar die Standspur einer hier hinter der pentelischen Stufe hochgehenden Brüstung, welche den der Betrachtung des Kultbildes dienenden Raumabschnitt östlich des eleusinischen Pflasters im Westen begrenzte (s. o.). An die Nordostecke dieser Platte stößt der Rest einer schmalen Porosstufe von der sich zwei weitere Bruchstücke zunächst dem Stylobat der nördlichen Innensäulen erhalten haben. Sie erreicht mit ihrer Oberfläche ebenfalls das Niveau des Porospflasters im Osten, liegt aber auf einem etwas über die Oberflächen des Porosfundamentes mit dem Kalksteinschienen erhobenen Auflager. An diesem ist der ehemalige Verlauf der schmalen Stufe längs dessen ganzem Ostrande erkennbar. Sie weist sich sowohl durch ihr Breitenmaß von 41 cm, das genau mit dem durchweg bei den Kalksteinschienen verwendeten übereinstimmt, als auch durch ihren Verlauf gerade an der Stelle, wo das einheitliche Porosfundament aufhört, in das diese eingelassen sind, als dessen ursprüngliche Begrenzung aus. An ihrem Rand enden die mittleren Kalksteinschienen mit ihren Standspuren. Das etwas höhere Auflager dieser Begrenzungsstufe erklärt sich wohl daraus, daß es der Höhe des natürlich vorauszusetzenden Estrichbelags des vorphidiasischen Weihgeschenkraumes mit seinem ungleichmäßigen Aussehen entspricht. Man wird danach annehmen dürfen, daß die Oberfläche dieses Estrichs um die Höhe der genannten Begrenzungsstufe niedriger lag, als das übrige Plattenpflaster der Cella. Als Phidias die Weihgeschenke beseitigte und an der Stelle dieses dünnen sie umgebenden Estrichs sein schwarzes Plattenpflaster legte, überdeckte er im Osten einen Teil der alten rechteckigen Anlage. Er verfuhr dabei so, daß er im nördlichen Abschnitt die alte Begrenzungsstufe nach Ausweis der noch jetzt in situ erhaltenen Bruchstücke liegen ließ und an sie westwärts ergänzende Steine, die jetzt verloren sind, anschob. Im Südteil nahm er die alte schmale Stufe weg und verlegte hier einheitlich zwei

große Porosplatten, von denen die eine, genannte, mit der Spur des einst hinter der pentelischen Stufe umlaufenden Geländers noch an ihrem Platze liegt.

Aus der somit von verschiedenen Seiten immer wieder festgestellten Tatsache, daß das Porosfundament mit den Kalksteinschienen einer älteren Bauperiode als die Errichtung des phidiasischen Goldelfenbeinbildes angehört, ergibt sich nun, daß keineswegs, wie es im Schnitt des Olympiawerkes[1]) angenommen ist, das Porosfundament in dem Unterbau des Kultbildes einbinden kann. Um auch diese Unklarheit noch aufzuhellen, war es wünschenswert den Anschluß beider aneinander zu prüfen. Das erlaubten die stärker, als es in Dörpfelds Plan scheint, zerstörten Partien des Porosfundamentes in der Mitte seines Westrandes. Ich habe deshalb hier an zwei Stellen die Steinbrocken, die die Löcher füllten, ausräumen lassen (bei A und A′ im Plan) und es ergab sich dabei das Bild, wie es in den beiden nebenstehenden Schnitten (Abb. 5) erscheint. Das Porosfundament besteht aus zwei gleich hohen Schichten, deren untere über die obere nach Westen etwas vorspringt (5 bzw. 10 cm). An es ist das Fundament der Zeusstatue nicht ganz regelmäßig angeschoben. Bei A′ klafft in der oberen Schicht sogar ein Spalt von 10 cm Breite zwischen beiden. Für Gleichzeitigkeit beider Anlagen spricht somit nichts. A. von Gerkan hat mich zwar belehrt, daß auch bei solcher ein Einbinden gar nicht erwartet werden dürfte, weil man unbelastete Fundamente nicht mit so stark belasteten wie dem des Zeuskolosses verankert. Und die tiefere Fundierung des letzteren erklärt sich ebenfalls aus der größeren Schwere des Kultbildes. Aber man würde bei einheitlicher Anlage doch deren Bewerkstelligung durch weitere Schichten der gleichen Einheitsdicke erwarten, während im vorliegenden Fall, die untere Schicht des Zeusfundamentes erheblich stärker ist. Zudem bestätigt auch die Nachlässigkeit des Aneinanderstoßes die schon gewonnene Sicherheit, daß hier zwei getrennte Bauperioden vorliegen.





Olympia
Längsschnitte im Fundament der Cella
des Zeustempels. —

Abb. 5. Längsschnitte im Fundament der Cella des Zeustempels in Olympia vor dem phidiasischen Kultbild.

Es erhebt sich nunmehr die Frage, warum man dies komplizierte Verfahren der Einbettung der Kalksteinschienen in das durchgeschichtete Fundament, das die Weihgeschenke tragen sollte, gewählt hat. Daß die Schienen in der Tat dazu dienen sollten, einen festeren Standplatz für die Anatheme abzugeben, wird daraus deut-

[1]) Taf. XII.

lich, daß sich fast nur auf ihnen die Vertiefungen, Löcher und Erhöhungen, auf denen jene standen, finden. Und es hieße den Tatbestand unnötig komplizieren, wenn man annehmen wollte, daß auf diese Weise nur eine eigentlich für andere, uns unvorstellbare Aufgaben geschaffene Anlage ausgenutzt worden wäre. Andererseits ist es ganz natürlich, daß man es vorzog die Ränder, Dübel etc. auf dem härteren Kalkstein aufruhen zu lassen, anstatt auf dem bröckligen Poros. Aber der Grundsatz des sparsamen Umgehens mit dem härteren Material kann hier wohl kaum für die seltsame Prozedur maßgebend sein. Denn die Materialersparnis war verhältnismäßig gering und stand in keinem Verhältnis zu der mühevollen Arbeit, in der man erst das durchgehende Porosfundament verlegte, dann in dies die schmalen Kalksteinreihen einfügte. Wenn man dem Poros nicht traute, war es viel einfacher, anstelle von dessen oberer Schicht eine durchgeführte einheitliche Kalksteinschicht als Standfläche für die Monumente zu legen. Ist hier etwa eine Änderung des Programms während des Baues eingetreten, weil man, erst nachdem das anfangs als Standplatz bestimmte Porosfundament schon verlegt war, dies nicht mehr für genügend erachtete und sich dann entschloß die Standfestigkeit der Monumente durch Einziehung von Kalksteinschienen zu verbessern? Aber wäre es denn nicht auch dann einfacher gewesen die obere Schicht der Porosplatten wieder wegzunehmen und an ihrer Stelle ein durchgehendes Kalksteinpaviment zu legen? Einen Hinweis in anderer Richtung gibt jedoch der Rest einer andern Anlage, die bis zu einem gewissen Grade der des Zeustempels analog ist.

Es handelt sich um seltsame Reste im Asklepiostempel zu Epidauros, die zwar im Plan des großen Ausgrabungswerkes von Kabbadias [1]) verzeichnet, aber, soweit ich sehe, bisher ebenfalls unerklärt sind. Die Fundamente dieses Tempels bestehen durchweg aus einem sehr weichen, bröckligen Poros. In der östlichen Ringhalle liegt ein Rost aus hartem, rötlichen Kalksteinblöcken, die an der Oberfläche kleine rechteckige Löcher zur Verdübelung der einst auf ihnen ruhenden Fußbodenplatten haben. Die gleichen Befestigungslöcher finden sich auch auf den Steinen, die in zwei Reihen noch erhalten und quer gelegt im Pronaos einst ebenfalls als Rost den Fußboden hier trugen [2]). Diese Steine aber liegen hier nicht in ihrer ursprünglichen Verwendung. Sie bestehen aus einem ziemlich harten grauen Kalkstein und sind zusammengesetzt aus Bruchstücken drei verschieden breiter Reihen (86, 49, 32 cm). Dort wo die breitesten mit den schmälsten jetzt in einer Reihe aneinanderstoßen, ist durch die auf den Anstoß gleich breiter Steine berechnete Anathyrose der ersteren die zweite Verwendung deutlich. Von der ursprünglichen zeugen auch die Löcher verschiedener Größe, ganz der Art, wie sie an den Standplätzen der Anatheme des Zeustempels vorkommen. Diese Löcher zeigen entsprechend der jetzt verschobenen Lage nun keine Entsprechungen mehr. Sie können auch deshalb nicht an ihrer jetzigen Stelle entstanden sein, weil dann z. B. durch das, was auf diesen Steinen aufstand, der Zugang zum Pronaos verbarrikadiert worden wäre. Es handelt sich hier also um einen Rest eines älteren Bauwerkes. Daß in diesem die Steine rostartig verlegt

[1]) Fouilles d'Epidaure, Athen 1891 pl. VI. [2]) Im Plan nicht angegeben.

waren, lehrt ihre charakteristische Zurichtung: Glättung der Oberfläche, sorgfältige Anathyrose an den schmalen Stoßseiten, aber nur grobe Zuspitzung an den langen Nebenseiten. Es ist das ganz dieselbe Art der Herrichtung, die wir von den zahlreichen Rostfundamenten für Tempelfußböden kennen, und eben die gleiche zeigen auch die Kalksteinschienen in Olympia, die ebenfalls nur an den schmalen Stoßseiten, wo sie aneinandertreffen, Anathyrose haben. In Epidauros zeugen die Einlassungsspuren auf der Oberseite dieser Rostbalken davon, daß sie ursprünglich Monumente trugen. Es ist also hier ganz einfach das Prinzip der Rostfundamentierung der Tempelfußböden für die Schaffung von festen Standplätzen für Monumente verwendet worden [1]). War auch hier wie bei jenen zwischen den Steinreihen, auf denen einzelne Weihgeschenke standen oder über mehrere hinweggreifend mit ihren Rändern aufruhten, nur eine Erdfüllung angebracht, so ist dies Verfahren in der Tat praktisch und erlaubt eine erhebliche Materialersparnis gegenüber einem durchgeschichteten Steinfundament.

Angesichts dieser Analogie ist es wahrscheinlich, daß die Kalksteinschienen in Olympia ebenfalls ursprünglich zu einer solchen richtigen Rostanlage mit Erdfüllung zwischen den Steinreihen gehörten, daß sie also dem Baumeister des Zeustempels bereits gegeben waren. Diesen älteren Weihgeschenkrost also hat er verwendet und, um der ganzen Anlage größere Festigkeit zu geben, in ein durchgehendes Porosfundament eingebettet. So erklärt sich das merkwürdig komplizierte System. Damit nun ist gesagt, daß die hauptsächliche Anordnung der Weihgeschenke bereits einer älteren Bauanlage entstammen muß, aus der diese mit dem Rost übernommen wurden. Daß die Anatheme selbst bereits bei der Erbauung des großen Zeustempels vorhanden waren, beweist ja schon die Anlage eines solchen Weihgeschenkraumes an sich. Ich stehe nicht an als ihren Vorgänger einen richtigen Rost aus den hier verwendeten Kalksteinschienen anzusprechen, der in dem aus allgemeinen Gründen vorauszusetzenden vorlibonischen Zeustempel, dessen Reste sich in der Tiefe unter dem erhaltenen Bau befinden mögen, bereits die gleiche Aufgabe zu erfüllen hatte. Schon dort also waren in einem einheitlichen Raumabschnitt Weihgeschenke zusammengestellt. War dieser vorlibonische Tempel der erste, so mögen das Dinge gewesen sein, die vor seiner Erbauung an seiner Stelle im Bezirk aufgestellt waren. War er nicht der erste, so konnte das hier einheitlich Angeordnete in einem Vorgänger frei verteilt und sukzessive gestiftet sein.

Daß es sich bei solchen Gedankengängen nicht um müßige Spekulationen handelt, zeigt die ganz auffallende Analogie zu der einheitlichen Aufstellung von Weihgeschenken in einem Raumabschnitt des Tempelinnern, die sich im Heräon von Olympia erhalten hat. Von diesem Bau wissen wir jetzt, daß er bereits zwei ältere Vorgänger gehabt hat. In dem erhaltenen Tempel nun findet sich ein im Prinzip ganz gleicher Weihgeschenkraum wie im libonischen Zeustempel. Ganz wie dort ist im Mittelschiff der Cella, deren Boden im übrigen nur einen Estrichbelag hatte, ein besonderer rechteckiger Platz in ganzer Mittelschiffsbreite und etwas größerer

[1]) Die Anlage dürfte auch hier einem auch sonst vorauszusetzenden älteren Asklepiostempel entstammen.

Länge ebenfalls ungefähr in der Mitte zur Aufnahme einer Reihe von Weihgeschenken einheitlich durch ein Plattenpflaster hergerichtet worden [1]). Es ist genau die gleiche Grundidee: Hier wie dort wird eine Anzahl bereits vorhandener Weihgaben planmäßig im Zentrum des Baus versammelt. Nach dem was wir vom Heräon wissen, kann es nicht zweifelhaft sein, daß diese Dinge hier bereits aus dem älteren Bau übernommen wurden, in dem sie freilich noch frei verteilt gewesen sein können, wie sie jeweils gestiftet waren. So ergibt sich hier naturgemäß die gleiche geschichtliche Begründung, die wir aus der technischen Herrichtung für das System des Zeustempels erschlossen. Es handelt sich also um einen alten Brauch: Angesammelte Weihgeschenke werden inmitten eines neuen Hauses auf eigens zugerichtetem Platz angeordnet. In dieser zentralen Stellung eines Haufens von Anathemen im Gebäude liegt ein starker Gegensatz zu der beherrschenden Rolle des Kultbildes, zur Einstellung der ganzen Bauidee auf dieses, wie sie uns die auch im Rauminnern herrschende Harmonie der bau- und bildkünstlerischen Ideen im Parthenon zeigt. An sich läßt die hier wieder aufgezeigte Verschiedenheit der libonischen und phidiasischen Bauepoche des Zeustempels keine sicheren chronologischen Schlüsse über den Abstand beider, über die immer noch umstrittene Datierung des Zeusbildes zu. Aber wie die Verwendung des in Athen erst an den Propyläen auftretenden lokaleleusinischen Steines, in der noch dazu ein doch wohl durch die Erfahrung geschaffenes Hinausgehen über die Berechnungen bei der Parthenos liegt, für das spätere Datum spricht, so tut es auch dieser innere Gegensatz der Auffassung vom Verhältnis des Kultbildes zum Raum. Was im Parthenon neu, großzügig und einheitlich erprobt wird, wird hier, soweit es das Vorhandene erlaubt, angestrebt. Dort verrät sich ein einheitliches System, in dem sogleich bei der Anlage des Baues die Rücksicht auf das Kultbild sich durchsetzt. Gleich, wenn man die Cella betritt, steht man ihm gegenüber und der Raum, in dem der Gläubige der Göttin naht, ist nicht nur durch die seitlichen Säulenreihen, sondern auch durch die Herumführung derselben hinter der Statue als Einheit im ganzen konzipiert. Hier aber wird es nötig das dort Erreichte mühsam zu schaffen. Die alten Weihgeschenke, die den zentralen Raum im Hause des Gottes füllten, müssen herausgeschafft werden, damit der Gott selbst zur Herrschaft im Raume gelangt. In der langen Cella war ein zu großer Vorraum übrig, der in langsamer Annäherung die bestimmte Größenwirkung des Bildes beeinträchtigt hätte. Deshalb ist dies nicht gleich von der Tür aus sichtbar, sondern erst, wenn man eine zweite durchschritten hat, die in das ins Haus des Gottes eingebaute Haus des Bildes führt. So trägt Phidias hier neue Raum- und Bildideen von der Akropolis in den alten dorischen Bau von Olympia in derselben Zeit, in der sein großer Mitarbeiter Iktinos die großen raumschöpferischen Ideen, die das perikleische Athen am Parthenon und den Propyläen verwirklicht hatte, ins Herz des Peloponnes nach Bassai trug, wo sie sich auch mit uralten Traditionen siegreich auseinandersetzten.

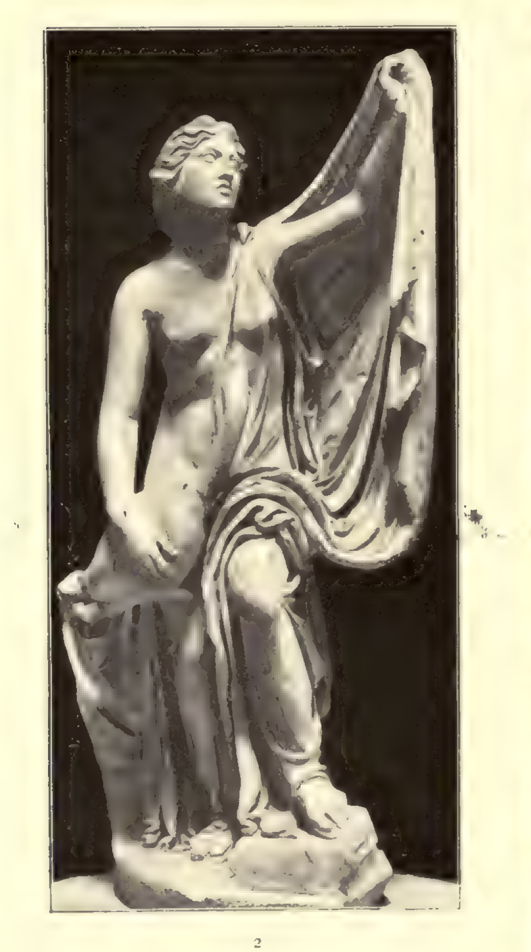
Berlin. Karl Lehmann-Hartleben.

[1]) Dörpfeld a. a. O. 34 und Taf. XVIII.





1



2

15 Fig. 35,

1. Vom Asklepiostempel in Epidauros.
2. Statue der Leda.

DER MEISTER DER NIOBEGRUPPE.

Mit Beilage I.

Die Geschichte von der Bestrafung der Niobe hat die griechische Kunst von früh an beschäftigt. Der älteren Kunst bot sie willkommenen Stoff zur Darstellung einer bewegten Handlung. Der Akt der Vollstreckung des Strafgerichtes ist geschildert. Die das Gericht vollziehen, Apollon und Artemis, und die ihm zum Opfer fallen, die Kinder der Niobe, sind dargestellt. Auf einem archaischen schwarzfigurigen Vasenbilde [1]) erscheint auch Niobe selbst, aber sie figuriert nur ganz äußerlich in der Rolle der Mutter der Kinder als Gegenstück zu Leto, der Mutter der beiden Götter. In den Darstellungen des 5. Jahrhunderts finden wir sie ganz fortgelassen, weder das Bild auf der Rückseite des Argonautenkraters [2]) zeigt sie, noch die in dem Petersburger Friese und den übrigen von der gleichen Vorlage abhängigen Reliefs enthaltene Komposition, die Sieveking und Buschor auf die Darstellung des Phidias am Thron des olympischen Zeusbildes zurückgeführt haben [3]). In dieser hat Niobe jedenfalls gefehlt, nach dem Wortlaut der Beschreibung bei Pausanias V 11, 2 Νιόβης τοὺς παῖδας Ἀπόλλων κατατοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις, die etwa als nur summarisch und daher für diese Einzelheit nicht beweisend zu nehmen, die Genauigkeit, mit der der gesamte Thronschmuck in allen seinen Teilen beschrieben ist, ausschließt. Hiernach wird das gleiche auch für die aus etwa derselben Zeit stammende Gruppe, zu der die Niobide des Museo nazionale in Rom [4]) und, wie man meint, zwei weitere als Niobiden gedeutete Figuren gehört haben [5]), anzunehmen sein, um so wahrscheinlicher, wenn die Stücke richtig als Reste einer Giebelgruppe erklärt worden sind [6]). Denn für solche würde eine Darstellung, in der die beiden Gottheiten, wie Athena und Poseidon im Parthenonwestgiebel, nur in umgekehrter Richtung nach außen gewendet, die Mitte einnehmen und die hinsinkenden Niobiden die Flügel ausfüllen, eine der Fläche aufs beste sich einfügende Komposition ergeben, in der aber Niobe selbst keine Stelle fände [7]).

Mit der Schilderung der zwei Parteien der Vernichter und der Unterliegenden halten sich diese Bilder der Behandlung der Aufgabe nach im Charakter der Kampfdarstellung. Werke wie der Athena-Nikefries oder der Theseionfries lassen sich am nächsten vergleichen. Wie bei diesen handelte es sich den Künstlern auch hier vor allem um ein reichstes Entfalten mannigfaltiger Bewegungsmotive.

Ganz anders ist das Thema in der großen Gruppe gefaßt, von der wir in den Florentiner Statuen eine fast vollständige Kopie besitzen. Nur die Unterliegenden

[1]) Ant. Denkm. I Taf. 22. Loeschcke, J. d. I. II 1887, 275.

[2]) Mon. dell' inst. XI Taf 40.

[3]) Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1912, 138 ff.

[4]) Bulle, Der schöne Mensch, Taf. 149. Kunstgesch. i. B. 250, 3.

[5]) Bulle, Taf. 172.

[6]) Furtwängler, Sitzgsber. d. bayer. Ak. 1899, 279; 1902, 443. Sauer, Zeitschr. f. bild. Kunst XXII 135.

[7]) Auch die Niobidendarstellung in der Höhle oberhalb des athenischen Dionysostheaters scheint nach der Beschreibung bei Pausanias I 21, 17 Ἀπόλλων δὲ ἐν αὐτῷ καὶ Ἄρτεμις τοὺς παῖδάς εἰσιν ἀναιροῦντες τοὺς Νιόβης in diese Reihe zu gehören.

sind dargestellt, wie sie den Geschossen der unsichtbar in der Höhe waltenden Rächer zum Opfer fallen. In ihrer Mitte aber steht die Mutter. Zu ihr streben die Kinder hin, um sich bei ihr zu bergen. Damit ist der mythische Vorgang in das rein Menschliche hinübergeführt, der Untergang eines reichsten Familienglückes zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung geworden. Finden die früheren Darstellungen in den Kampfbildern ihre nächsten Analogieen, so berührt sich diese am meisten mit den Familienbildern der attischen Grabreliefs des vierten Jahrhunderts. Was von Leid frühen Hinsterbens, von Schmerz einsam Zurückbleibender auf bedeutendsten Bildern dieser Grabmäler in ergreifend wirkender Einzeldarstellung zum Ausdruck gebracht ist, erscheint in ihr vervielfältigt und ins Höchste gesteigert. In dem Maße, in dem der Künstler des Vorbildes der Gruppe die Wirkung überwiegend in die Stärke des seelischen Ausdrucks gelegt hat, ist sein Werk hinter den älteren Niobidendarstellungen in der Kraft und Mannigfaltigkeit der Bewegungswiedergabe zurückgeblieben. Gegenüber der Fülle der verschiedenartigen Bewegungsmotive in den Figuren des Petersburger Reliefs gibt sein Bild im wesentlichen nur Variationen ein und desselben Motives und erreicht in keiner der zahlreichen Figuren die Lebendigkeit, mit der in der Niobide des Museo nazionale das momentane Zusammenbrechen des plötzlich von dem tötlichen Geschosse getroffenen Körpers wiedergegeben ist. Die ganz auf das Innerliche gerichtete Darstellung der Florentiner Gruppe gipfelt in der Leidensgestalt der Mutter. Mit ihr gab der Künstler dem vielbehandelten Thema einen neuen Inhalt, sie bildet den großen Mittelpunkt des Ganzen. So können wir erwarten, in dieser Figur die für die individuelle Kunstart des Meisters besonders charakteristischen Züge am stärksten und vollständigsten ausgeprägt zu finden. Von ihr wird daher für einen Versuch der Ermittelung des Künstlers auszugehen sein, und wenn sich ein anderes der Zeit und dem Künstler nach genauer bestimmbares Werk von gleichem oder nahe verwandtem inneren Gehalt und äußerer Gestaltung finden läßt, so werden wir mit dessen Hilfe auch am sichersten der Lösung der viel und sehr verschieden behandelten Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung der Niobegruppe näherzukommen hoffen dürfen.

Ein solches Werk liegt uns in dem nach dem Zeugnis der zahlreichen erhaltenen Kopien im Altertum hochgeschätzten statuarischen Bilde der Leda mit dem Schwan vor (Beil. I 2), das die Verwandtschaft mit den Epidaurosskulpturen (Beil. I 1), als Werk des Timotheos hat erkennen lassen[1]). Verfolgt von dem Adler, der unsichtbar in der Höhe gedacht ist, wie die göttlichen Verfolger in der Niobegruppe, flüchtet sich der Schwan in den Schooß der Leda. Sie drückt ihn an sich und zieht den Mantel von der Schulter empor, um ihn schützend über das Tier zu breiten. In der Entblößung der rechten Körperseite erscheint ein sinnlich erotischer Zug leise angedeutet, aber er wird kaum vernehmbar, übertönt von dem Motiv mütterlichen

[1]) Winter, A. M XIX 1894, 157 ff. Amelung, Basis des Praxiteles 69. Furtwängler, Münchener Sitzungsberichte 1903, 439. Die beste Kopie ist die Statuette des kapitolinischen Museums. Helbig, Führer I Nr. 467. — Die Klischees für die der Kunstgeschichte in Bildern Heft 10 entnommenen Abbildungen 1, 2, 4, 6, 7, 8 der Beilage hat der Verlag Alfr. Kröner gütigst zur Verfügung gestellt.

Behütens, auf dem die Darstellung aufgebaut ist, demselben Motiv, das wir in der Gestalt der Niobe ins Tragische gesteigert sehen (Beil. I 4). Niobe hat das jüngste der Kinder, die alle auf sie hineilen, um bei ihr Schutz zu suchen, an sich gerissen und sucht es in ihrem Schooße zu bergen. Der dramatischeren Situation entspricht der erregtere Ausdruck der Gesichtszüge, die bewegtere Haltung des Körpers. Die so viel mächtigere matronale Gestalt der Niobe beugt sich ausschreitend weiter vor und die Glieder greifen leidenschaftlicher aus, aber die Bewegung, durch dieselbe Handlung der Abwehr gegen die von oben kommende Gefahr bedingt, ist beide Male die gleiche. In demselben Verhältnis wie durch den inneren Gehalt stehen die beiden Figuren in der äußeren formalen Ausführung zusammen. Das zeigt am deutlichsten die Gewandbehandlung in der Art, wie das Gewand die Glieder umschließt und zugleich in breiten Massen vom Körper sich ablöst und neben ihm niederfällt. Nur sind die Faltenzüge an der Niobe gedrängter und in der Linienführung weniger schmiegsam.

Die Vergleichung wird dadurch beeinträchtigt, daß die in den Florentiner Statuen erhaltene Kopie der Niobegruppe eine recht geringe Arbeit ist. Wie weit sie hinter dem ihr zugrunde liegenden Original an Reichtum, Feinheit und Lebendigkeit der Formengestaltung zurückbleibt, wie frei sich aber der Kopist andrerseits auch von jeder eigenen Zutat, von jedem Hineintragen fremder Züge gehalten hat, dafür bieten griechische Originalwerke den sicheren Maßstab. Für den Kopf der Niobe macht es der von Wolters und anderen[1]) als nahe verwandt verglichene weibliche Kopf vom Südabhang der Akropolis (Beil. I 3) bis ins einzelne erkennbar, für die Gewandbehandlung läßt es das Grabmal des Aristonautes (Beil. I 6) ähnlich bestimmt feststellen, denn dessen Figur steht mit der Niobegruppe in nicht weniger engem, auf gleichen Ursprung führenden Zusammenhang als jener weibliche Kopf. Pathetisch aufwärtsblickend, in der gleichen in steiler Schräge gehaltenen Bewegung über ansteigenden Felsenboden hinschreitend sieht die Figur aus, als wäre einer der Niobiden aus der Gruppe herausgenommen und zum Krieger ausstaffiert in die Grabädikula hineingestellt. Das Gewand des Aristonautes, wie es über den Körper gespannt und daneben in den Körperkontur begleitenden Faltenzügen hingebreitet ist, führt unmittelbar auf die Gewandstilisierung der Epidaurosskulpturen zurück, zeigt diesen gegenüber nur eine straffere, mehr ins große gehende, man möchte sagen, eine festere Hand verratende Führung der Linien. Ebenso verhält sich das Gewand der Niobe zu dem der Ledastatue. Wir sehen an Werken, die auf das engste miteinander verbunden sind, ein Fortschreiten des formal künstlerischen Gestaltens, das dem an denselben Werken auffälliger und eindringlicher sich bekundenden Fortschreiten von gehaltener zu stark pathetischer Darstellung entspricht. Die Epidaurosskulpturen und die Ledastatue zeigen ein künstlerisches Schaffen auf früher Stufe, das in der Niobe und dem Aristonautes zu der vollen Reife, zu der Höhe seiner Entwicklung gelangt erscheint.

Nun hat der Meister der Epidaurosskulpturen, Timotheos, in späteren Jahren

[1]) Springer-Michaelis, Handbuch[II] 328.

am Mausoleum von Halikarnaß mitgearbeitet. Ihm sind schon von Brunn [1]) und neuerdings auf Grund einer Vergleichung mit den Epidaurosskulpturen von Wolters und Sieveking [2]) die Friesplatten 1007, 1008, 1011, 1012 (J. d. I. XXIV 1909, Beil. I, Kunstgeschichte in Bildern 304, 305 obere Reihe) zuerkannt worden. Die Zuteilung gründet sich auf den übereinstimmenden Pferdetypus und findet ihre festeste Stütze in der Gewandbehandlung, die deutlich auf die der Epidaurosskulpturen zurückweist, diese fortgebildet zeigt. Worin sie sich aber von ihr unterscheidet, in der strafferen Zeichnung der Falten, durch die das Gewand lockerer aufliegend, nicht mehr in dem Maße wie dort dem Körper wie naß angeschmiegt erscheint, stimmt sie mit der Niobe und der Figur des Aristonautes-Grabmales überein. Für den daraus sich ergebenden Zusammenhang zwischen diesen und den Mausoleumsplatten liefert eine direkte Vergleichung genauere Erkennungsmerkmale und die bestimmtere Begründung. Die den Pfeil abschießende Amazone 40 auf Platte 1007 (Beil. I 5) hat mit den beiden nach rechts hin eilenden älteren Niobetöchtern nicht nur das Bewegungsmotiv gemein. Hier ist die Übereinstimmung der Gewanddarstellung besonders auffällig. Es ist derselbe Zug, dieselbe Gruppierung der Falten. Denkt man sich das kurze Gewand der Amazone bis zum Boden verlängert, so erhält man ein den beiden Niobidenfiguren völlig entsprechendes Bild, dem in dem schalartig übergeworfenen und nach hinten zurückwehenden Mantel auch das besondere Motiv der horizontalen Überschneidung der vertikal über den Körper hingeführten Faltenlinien nicht fehlt. Daß das in unnatürlich hoher Wölbung aufgebauschte Gewand der ins Knie gesunkenen Amazone 48 (Platte 1012) an dem Akroterienfragment vom epidaurischen Ostgiebel Nr. 167 (Cavvadias, Fouilles d'Épidaure Taf. XI 19) seine nächste Analogie findet, haben Wolters und Sieveking mit Recht für die Zuweisung der Friesstücke an Timotheos geltend gemacht. Das Motiv kehrt in dem Florentiner Exemplar der einen älteren Niobide [3]), hier an dem unteren Gewandende über dem vorgesetzten linken Fuß, entsprechend und auf eine Umbiegung des Saumes reduziert an dem rechten Fuße derselben Figur ganz ähnlich wie an den beiden schwebenden Figuren von Epidauros, Cavvadias Taf. IX 15 (K. i. B. 298, 3) und 17 wieder.

Von allen Friesplatten des Mausoleums zeigen diese dem Timotheos zugeschriebenen am wenigsten Abwechslung in der Bewegung. Auch das teilen sie mit der Niobegruppe, deren Meister gerade hierin eine ebenso auffallend geringe erfinderische Kraft verrät. Und es ist hier wie dort dasselbe Motiv des wie in Ausfallstellung schräglinigen Hinschreitens, das mit leichten Variationen nur in der Lebhaftigkeit der Bewegung gleichförmig wiederholt, in dem Friesbilde nur durch die sehr bezeichnenderweise im Aufbau wenig gelungene [4]) Gruppe der Figuren 47—49 auf Platte 1012 unterbrochen ist. In dem gleichen Motiv ist auch die Figur des Aristonautes gehalten. Sie verhält sich, nach der Bewegungsdarstellung beurteilt, grade so zu dem Friese wie die Niobegruppe. Für sie aber ergibt eine der Figuren des Frieses,

[1]) Brunn, Kleine Schriften II 357.

[2]) J. d. I. XXIV 1909, 186. Von der mir zweifelhaft bleibenden Zuteilung auch der Platten 1006 1010, 1016, 1017 an Timotheos sehe ich ab.

[3]) Sieveking-Buschor, Münch. Jahrb. d. bild. Kunst 1912, 127 Fig. 11.

[4]) Wolters-Sieveking a. a. O.

die des Kriegers 38 am linken Ende der Platte 1007 (Beil. I 5), die genauere Bestimmung dieses Verhältnisses: wie am Aristonautes greift der rechte Arm mit starker Biegung der Schulter über die Brust herüber und ist der linke den Schild haltende Arm eng an den Körper angelegt und von dem über die Schulter hängenden Mantelstück bedeckt, das bis zum unteren Schildrand hingeführt einen den Körperkontur in gleicher Schwingungslinie begleitenden Streifen bildet. Die Übereinstimmung geht bis in die einzelnen Linienzüge hinein.

Die Vergleichungen, die wir anstellen konnten, führen von verschiedenen Seiten her zu demselben Ergebnis. Die Niobe zeigt die Kunst des Meisters, der die Ledastatue geschaffen hat, in reicherer und reiferer Entfaltung. Bezeugte Werke aus der Frühzeit dieses Meisters besitzen wir in den Epidaurosskulpturen, solche aus seinem späteren Schaffen sind unter den Mausoleumsfriesen enthalten, mit Hilfe der Epidaurosskulpturen genauer nachweisbar. Sie zeigen diesen gegenüber eine fortgeschrittene Behandlung derselben Art, wie sie die Niobe der Ledastatue gegenüber aufweist, und sichern damit die aus der Vergleichung mit der Leda sich darbietende Bestimmung der Niobegruppe als Schöpfung des Timotheos.

In der literarischen Überlieferung ist Timotheos nur wenig und nicht unter den Meistern ersten Ranges genannt. Aber daß er zu seinen Lebzeiten in Ansehen gestanden hat, beweist seine Berufung zur Mitarbeit am Mausoleum. In den vier Bildhauern, die an diesem größten Monumentalwerk dekorativer Skulptur, das im vierten Jahrhundert geschaffen ist, gemeinsam tätig gewesen sind, waren zwei Künstlergenerationen, in Timotheos und Skopas eine ältere, in Leochares und Bryaxis eine jüngere vertreten. Vermutlich werden die letzteren als Schüler der beiden älteren mitgezogen sein [1]). Mag nun deren Auswahl wie immer erfolgt sein, die Vereinigung der beiden führt darauf, daß sie sich in der Art und Richtung ihres künstlerischen Schaffens nahegestanden haben. Und davon geben ja die erhaltenen Friese des Mausoleums deutlichstes Zeugnis. Erst genauer eindringender Betrachtung sind die Verschiedenheiten der im großen Ganzen wie eine Einheit erscheinenden Bilder gewahr geworden. Die dem Skopas zugehörigen Platten (daraus Beil. I 7) sind den übrigen und namentlich den auf Timotheos zurückführbaren an Kraft und Lebendigkeit der Schilderung, an Schärfe der Charakterisierung überlegen. Die Darstellung auf den Timotheosplatten hält sich mehr im Typischen und erreicht ihre Hauptwirkung durch eine gleichmäßig durch das Ganze hinschwingende rythmische Gliederung. Wo ein anderer Ton angeschlagen ist, wie in der Gruppe 47—49 (Platte 1012), mit der etwas wie von der stürmischen Heftigkeit der Skopasischen Schilderung in das Bild übertragen scheint, wirkt diese Durchbrechung wie eine Dissonanz. Beide Darstellungen sind pathetisch. Aber dem starken innerlichen Pathos der Skopasischen Gestalten, das nur in den Gesichtszügen heraustritt, nicht dagegen auch in der Körperbewegung, die bei jeder einzelnen Figur vielmehr rein aus der jedesmaligen Handlung heraus entwickelt ist, steht in den Figuren des Timotheos ein mehr äußerliches, auch in den Bewegungen, in deren schwingendem Rythmus ausgedrücktes Pathos

[1]) A. M. XIX 1894, 162.

gegenüber (vgl. namentlich Fig. 35, 36 auf Pl. 1015 mit Fig. 50, 51 auf Pl. 1012). Dieses äußerliche, über das Ganze der Darstellung ausgebreitete, verallgemeinernde Pathos kommt in der Niobegruppe zu gesteigertem Ausdruck. Von ihm ist ebenso die Gestalt des Aristonautesgrabmals bewegt. Ein Blick von dieser hin zu dem Jüngling auf dem Grabmal vom Ilissos (Beil. I 8), der ohne alle Pose in der Haltung, mit dem starken Ausdruck der von tief innerlichem Drang bewegten Gesichtszüge für die Skopasische Art der Wiedergabe des ἦθος τῆς ψυχῆς [1]) ein besonders charakteristisches und bedeutendes Beispiel bietet, kann die Verschiedenheit der beiden Arten pathetischer Darstellung deutlicher machen.

Auf der Nichtbeachtung dieser Verschiedenheit beruht es, wenn gerade in dem Aristonautes ein Werk des Skopas hat gesucht werden können [2]). Das hat seine genaue Parallele in dem antiken Bestimmungsversuch der Niobegruppe, von dem wir aus Plinius XXXVI 28 hören, wo die Gruppe als Beispiel dafür angeführt ist, daß von manchen nach Rom überführten griechischen Werken die Kenntnis der Künstler abhanden gekommen sei. Den einen, heißt es da, gelte die Gruppe als praxitelisch, andere schrieben sie dem Skopas zu. Offenbar war hier einer populären Bezeichnung, und als diese gibt sich ohne weiteres die Taufe des Werkes auf den Namen des allen bekannten und berühmtesten Meisters Praxiteles zu erkennen, ein Kennerurteil gegenübergetreten. Die Rückführung auf Skopas war die besser begründete, sie traf, grade so wie die moderne Rückführung des Aristonautes auf denselben Künstler, die Richtung, trug aber dem innerhalb der Richtung verschiedenartig zur Entwicklung Gelangten nicht Rechnung und traf so mit der Bestimmung des Meisters nicht ins Ziel.

Die im Vorstehenden dargelegten Zusammenhänge der Niobegruppe mit der Kunst der Mausoleumskulpturen, auf die schon Friederichs [3]) als ein »Werk ganz verwandter Art« hingewiesen hat, sind mit der neuerdings in Aufnahme gekommenen Datierung der Gruppe in hellenistische Zeit unvereinbar. Auf diese einzugehen, erübrigt sich nach der gründlichen Widerlegung, die sie durch Rodenwaldt R. M. XXXIV 1919, 53 ff. erfahren hat. Nur einer der gegen die Ansetzung des Werkes ins vierte Jahrhundert erhobenen Einwände, »daß die Erfindung einer Gruppe, die jedenfalls die malerische Anordnung auf felsigem Boden voraussetzte, keinesfalls vor die hellenistische Zeit gesetzt werden dürfte« (Wolters bei Springer-Michaelis I[11] 328), gibt uns, da er die vielerörterte Frage der Komposition der Gruppe betrifft, zu einigen weiteren Bemerkungen Anlaß.

Die Gruppe hat ihren Mittelpunkt in der auch an Größe die übrigen überragenden Figur der Mutter, auf die die Kinder, soweit sie nicht schon den Geschossen der Götter erlegen oder unter ihnen zusammenbrechend dargestellt sind, von beiden Seiten zueilen. Diese Bewegung von zwei Seiten auf eine Mitte hin und (wie Sieveking und Buschor mit Recht hervorheben) die durchaus auf Eine Ansicht berech-

[1]) Xenophon, Memorab. III 10, 1.

[2]) Wolters, A. M. XVIII 1893, 6 und bei Springer-Michaelis[11] 330. Klein, Griech. Kunstgesch. II 280. Bulle, in Brunn-Bruckmann, Denkmäler zu Taf. 649, Text 16.

[3]) Bausteine 245.

nete, flächenhaft gehaltene Ausführung ergibt eine reliefmäßig vor einem geschlossenen Hintergrund hingeführte Anordnung. Die frühere Annahme einer Giebelkomposition ist nach ihrer Ablehnung durch Friederichs allgemein aufgegeben. Aus der Zurichtung der Bodenflächen als felsiges Terrain und aus der Bewegung mehrerer Figuren, die mit starkem Schritt hinaufschreitend dargestellt sind, hat Friederichs [1]) die Folgerung einer Anordnung auf nicht horizontal fortlaufender, sondern auf- und absteigender Fläche gezogen: »Die Figuren schreiten mit starkem Schritt hinauf, von unten nach oben, und dies Hinaufschreiten kann doch nicht durch einige ihnen in den Weg geworfene Steine erklärt werden, vielmehr müssen wir eine ansteigende und auf der anderen Seite abfallende Fläche voraussetzen, auf deren höchstem Punkte die Mutter steht«. Nach diesen Worten könnte es scheinen, als habe Friederichs eine ähnliche Anordnung im Sinne gehabt, wie sie kürzlich von Sieveking und Buschor vorgeschlagen und in einer Rekonstruktionsskizze verdeutlicht ist [2]), wonach die Figuren auf einer in Form eines flachen Dreiecks gestalteten Felsenbasis von beiden Seiten nach der Mitte zu aufgereiht anzunehmen wären. An eine derartige Reihengliederung aber hat Friederichs doch wohl nicht gedacht. Das geht aus den weiter folgenden Sätzen hervor: »Wir erhalten dadurch eine mehr malerische Komposition nach Art des Farnesischen Stiers, einer Gruppe, die freilich noch weiter nach dieser Richtung geht. ... Es ist uns aus dem Altertum von zwei Darstellungen der Niobiden Kunde erhalten, von denen eine und vielleicht auch die andere in ähnlicher Weise aufgestellt waren, wie wir es für die Florentiner Gruppe annehmen. An den Türen des palatinischen Apollotempels, den Augustus zu Ehren des Sieges bei Aktium stiftete, waren auf dem einen Flügel die vom Scheitel des Parnaß herabgestürzten Gallier, auf dem andern der Tod der Niobiden dargestellt. Die Symmetrie verlangt, daß wir uns die Szene des Niobidenuntergangs in ähnlicher Weise vorstellen, wie die angeführten Worte für das Seitenstück, die Vernichtung der Gallier bei ihrem Angriff auf Delphi, vorschreiben, d. h. die einzelnen Figuren waren malerisch einen Berg hinan aufgestellt«.

Für die Bilder an den Türen des Palatinischen Tempels ist eine in die Länge gezogene Reihengliederung durch die gegebene Fläche ausgeschlossen. Daß für sie vielmehr eine mehr oder weniger von unten nach oben gegliederte Anordnung anzunehmen ist, hat Wolters in der Neubearbeitung der »Bausteine« durch den den Friederichsschen Sätzen zugefügten Hinweis auf die Niobidendarstellung der Marmorscheibe des Britischen Museums angedeutet.

Über die mit der polygnotischen Malerei einsetzende Ausbildung der staffelförmigen Anordnung der Figuren auf und vor bewegtem felsigen Terrain liegt uns in den Vasenbildern des 5. und 4. Jahrhunderts das reichste Material vor. Wir verfolgen ihre Entwicklung von anfangs lockerer zu gedrängterer und von anfangs friesartig gereihter zu geschlossener auf die Mitte gegliederter Komposition. Die Gigantenvase aus Melos [3]) (Abb. 1) bietet ein der Niobegruppe zeitlich und mit

[1]) Bausteine 242 f.

[2]) Münch. Jahrb. d. bild. Kunst 1912, 117; 1914, 200.

[3]) Vorlegebl. VIII 7. Furtwängler-Reichhold Taf. 96, 97.

der Darstellung der von der Höhe des Olymp die Giganten niederwerfenden Götter gegenständlich besonders nahestehendes Beispiel. Hier finden wir unter den Giganten, die den Abhang erklimmen und der von oben kommenden Geschosse der Götter sich erwehren, die genauen Parallelen zu den aufwärtsbewegten Niobiden der Gruppe und damit bietet sich für deren ursprüngliche Anbringung ohne weiteres die Erklärung. Sie sind wie die Giganten auf dem Vasenbild in einer unteren Reihe, das Ganze der Gruppe in einer dem Vasenbilde ähnlichen Anordnung zu denken, die die Figuren nicht in einer langen Flucht nebeneinander, sondern auf einer in Höhenabstufungen gegliederten Basis staffelförmig geschichtet zeigte. So rücken die Figuren in der Längs- und Höhenrichtung zusammen und es wird ein bildmäßig ge-



Abb. 1. Gigantomachie auf einer Amphora aus Melos.

schlossener Aufbau erreicht, wie er für ein nicht, wie der Giebelschmuck, einer bestimmten architektonischen Gliederung eingefügtes und damit in seiner Ausdehnung von vornherein fest umgrenztes, sondern als Freigruppe geschaffenes Bildwerk passend erscheint. Vor einer Wand aufgestellt, die die flächenhafte Ausführung der Figuren als durchlaufenden Hintergrund fordert, mag das Werk in einer vorn offenen, hallenartigen Exedra gestanden haben, wie solche für große statuarische Gruppen als Gehäuse errichtete Exedren in Delphi in dem Weihgeschenk des Lysander und in dem Bau, der die von Krateros geweihte Löwenjagd Alexanders einschloß, erhalten sind.

Läßt sich der Nachweis für die Anwendung dieser Art in der Fläche sich ausbreitender Komposition mit gestaffelt in der Vertikale von unten nach oben über ein ansteigendes Felsenterrain angeordneten Figuren in der Freiskulptur aus erhaltenen Werken nicht erbringen, so macht der Einfluß, mit dem die Malerei als die seit dem ausgehenden 5. Jahrhundert führende Kunst auf die Skulptur nachweislich gewirkt hat, ihre Übernahme in diese ohne Weiteres erklärlich. Entwicklungs-

geschichtlich aber wird sie geradezu gefordert als Vorstufe für die Komposition der Gruppe des Farnesischen Stiers. Deren Aufbau auf dem emporsteigenden Felsen mit den in verschiedenen Höhenabstufungen davor und darüberhin in Vertikalgliederung verteilten Figuren bewahrt alle die charakteristischen Elemente dieser Art Anordnung, gibt im Grunde nichts anderes als ihre Übertragung aus der Fläche in die Tiefendimension, die Umbildung einer ursprünglich reliefartigen Gruppenanordnung in die Rundgruppe. Steht an sich der feste Entwicklungsgang der griechischen Kunst der Annahme entgegen, die Komposition der Stiergruppe könne unvorbereitet als freie künstlerische Erfindung entstanden sein, so ist sie in der Besonderheit ihres Aufbaues ohne Vorstufe vollends undenkbar. Diese ist aus dem Gebiete der Malerei in dem Bilde der Gigantomachievase vorhanden, in der Form vorhanden, in der sie durch die Stiergruppe für die Skulptur gefordert wird. Das Vasenbild aber liefert in den mit den aufsteigenden Niobiden übereinstimmenden Giganten für die Bewegungsmotive dieser isoliert erhaltenen Figuren der Niobegruppe die Erklärung. So treffen von zwei Seiten her die Wege zusammen, die zu der Rückgewinnung von deren Komposition hinführen. Und da das Vasenbild die Anwendung dieser Komposition in der Malerei und damit auch die Möglichkeit ihrer Übertragung in die Skulptur für das vierte Jahrhundert bezeugt, so entfallen alle Bedenken, die auf Grund der »malerischen Anordnung auf felsigem Boden« gegen die Entstehung der Gruppe in dieser Zeit erhoben worden sind.

Bonn. F. Winter.

IMAGINES ILLUSTRIUM.

Mit Tafel II u. III.

Was für ein Buch ich unter diesem auf die Anfänge der neueren Bildnisforschung zurückweisenden Titel herauszugeben gedachte und was daraus an einzelnen Beiträgen bis 1918, mehr oder weniger vorläufig, bereits veröffentlicht war, habe ich damals zu Beginn des Schriftchens »Das Bildnis Menanders« in Kürze dargelegt [1]. Es sieht auch heute nicht so aus, als sollte es mir noch möglich werden, jenen Plan durchzuführen. Darum beginne ich hier mit einer Reihe weiterer Einzelbeiträge in freier Folge. An die Spitze treten diejenigen, die zuletzt Gestalt gewonnen haben. Vorangehen sollte ihnen eigentlich eine Verteidigung des Ausgangspunktes all

[1]) Es erschien als Sonderabdruck aus Ilbergs N. Jahrbüchern 1918 XXI 1 ff. Der dort gegebenen Übersicht meiner ikonographischen Beiträge ist hinzuzufügen: The Sophocles Statues im Journ. of hellen. stud. 1923 XLIII 57 ff. Auf die verblendete und unredliche Entgegnung Th. Reinachs ebenda 149 ff. werde ich bald daselbst erwidern. — Einen Beitrag aus der Werdezeit der ikonographischen Forschung im Quattrocento, der in der Deutung des sogen. Niccolò da Uzzano auf Cicero gipfelt, bringt demnächst die Festschrift für H. Wölfflin, in ausführlicher Neubearbeitung des Leipziger Winckelmannblattes von 1911 [Inzwischen erschienen.]

meiner einschlägigen Arbeit, eben des Menanderkopfes. Denn diesen nach meiner Überzeugung festgelegten, meist auch anerkannten Eckstein der Kunstgeschichte hat neuerdings ein Kenner des ikonographischen Stoffes wie Lippold kurzerhand beiseite zu schieben versucht. Lieber setzt er das vom Geiste des frühen Hellenismus sprühende Dichterbildnis, an dem doch unter anderen Julius Lange, bevor er meine Deutung wußte, den von Lysipp ausgehenden Stil erkannt hatte, auf Grund mittelmäßiger Kopien in die früheste Kaiserzeit und erkennt in dem vornehm schönen, eleganten Griechenkopfe vielmehr die facies rusticana Vergils [1]. Aber diese steht an der beinahe lebensgroßen Mosaikgestalt, deren Kopf ich bald ausreichend bekanntzumachen hoffe, doch sehr verschieden gebildet vor uns [2]. Die Deutung Lippolds taugt meines Erachtens nicht mehr, als die mit ihr vorgetragene des einst Seneca genannten struppigen, angriffslustigen Dichtergreises (am ehesten doch Philemon), von dessen fast ebenso zahlreichen Wiederholungen eine mit Menander die Doppelherme Albani bildet, auf den wenig beachteten, nicht alt gewordenen, melancholischen Dichterphilosophen Lucrez. Beides hat denn auch Poulsen unlängst in seinen »Ikonographischen Miscellen« widerlegt [3]. Leider tat er das mit irriger Einschätzung der für Menander grundlegenden Zeugnisse und ohne hinlängliches Bewußtsein davon, wie unwahrscheinlich nach der gesamten Überlieferung eine Reihe von bald vierzig Wiederholungen [4], davon mindestens vier aus griechischen Städten, für Vergil ist. Trotzdem muß ich mich vorerst begnügen, auf die Widerlegung Poulsens hinzuweisen. Denn bevor ich dazu selbst ausführlicher das Wort nehme, will ich noch einmal versuchen, ob sich der kopflose Hermenschaft mit der Inschrift Μένανδρος aus Nemi nicht doch noch wiederfinden und in seine Halsbettung die am gleichen Orte gefundene Wiederholung des Menanderkopfes, die mir seinerzeit Amelung in Castel Gandolfo nachwies, einpassen läßt; die Hoffnung ist freilich nur gering [5]. Heute möchte ich dem herrlichen Kopfe des Meisters der neuen Komödie die ganze Gestalt eines etwas jüngeren Sternes der frühhellenistischen Dichtung nachfolgen lassen, dies freilich nur in kleinen, späten Nachbildungen.

1. DER DICHTER THEOKRITOS.

Die Quelle für dieses Bildnis liegt auf einem sehr ausgedehnten Gebiet, das aber seiner Natur nach nur selten ohne weiteres verwertbaren Stoff liefern kann: in der mittelalterlichen Buchmalerei der Handschriften antiker Schriftsteller. So gewiß nämlich diese Überlieferung aus dem Altertum herrührt, so sehr ist sie

[1]) Lippold in den R. M. 1918 XXXIII 1 ff; auch D. Literaturzeitung 1921, 204 f. und Kopien gr. Statuen 92.

[2]) Die Farbtafel Gaucklers Monum. Piot IV Taf. 20 genügt nicht ganz. Den Kopf wiederholt nach ihr Helbig, Führer [3] I zu Nr. 536.

[3]) Histor.-filolog. Meddelelser der dänischen Gesellschaft der Wissensch. 1921 IV 1, 25 ff.

[4]) Zwei neue teilte mir Waldhauer aus seinen erfolgreichen Nachforschungen in Petersburgs Umgebung mit. Das eine, aus Gatschina, bringt sein Buch Rimskaja portretnaja skulptura v Jermitaže 1923, 98 Abb. 40.

[5]) Bildnis Men. 5.

oft verkommen oder wenigstens durch den Stil späterer Kunstepochen verfärbt [1]). Dennoch sollte auch sie für unsere Zwecke umfassender durchforscht werden.



Abb. 1. Theokrit weiht dem Pan die Syrinx. Aus der gr. Handschr. 2832 der Pariser Nationalbibliothek. Nach Monum. Piot 1905 XII Taf. 12.

Denn daß ihr unter günstigen Umständen Wertvolles abzugewinnen ist, lehrt der

[1]) Einige Beispiele bei Bernoulli, Gr. Ik. II 121. 146. 214 ff. Die von Bernoulli dem 146 besprochenen Arat gegebenen Marmorköpfe sind jetzt als Chrysipp erwiesen, dank besonders v. Prott (A. M. 1902 XXVII 297 ff.). Zuletzt Poulsen, Ikon. Misc. 7 ff.

in Rede stehende Fall, von dem etwas kürzer schon auf der Festgabe zur Winckelmannsfeier des Archäologischen Seminars in Leipzig 1922 gehandelt wurde.

Mit den Scholien zu Theokrit nach den Einleitungen überliefert und von dort in die Anthologie aufgenommen ist das Epigramm [1]:

Ἄλλος ὁ Χῖος· ἐγὼ δὲ Θεόκριτος ὃς τάδ' ἔγραψα
εἷς ἀπὸ τῶν πολλῶν εἰμὶ Συρηκοσίων usw.

Es war mir sehr bestechend, wenn Bethe diese Verse, als Zutat eines Spätern, von dem in einem Titelbilde persönlich gegenwärtigen Dichter gesprochen dachte [2]. Doch scheint mir nach den Ausführungen Immischs ernstlich in Frage zu kommen, daß sich damit Theokrit selbst dem Leser vorstellte, als verschieden von dem Namensvetter aus Chios, dem isokrateischen Geschichtschreiber und Makedonenfeinde [3]. Wie dem auch sein mag, den Nachklang eines echten alten Theokrit-



Abb. 2. Hellenistische Lagynos aus Kertsch. Aus Archäol. Anz. 1907, 137 ff., Abb. 8—9 (Pharmakowskij).

bildnisses bewahrt noch die griechische Handschrift 2832 der Pariser Nationalbibliothek, ein Mischband, dessen Theokrit nach Omont nicht älter als die zweite Hälfte des 14. Jahrh. sein kann. Daraus veröffentlichte der Genannte 1905 die hier in Abb. 1 auf etwas mehr als die Hälfte verkleinerte Miniatur, die den mit Beischrift gekennzeichneten Verfasser dem Hirtengotte Pan sein Gedicht σύριγξ mit einer Verneigung darreichend zeigt [4]. Der die Verse zusammenhaltende Umriß hat hier nicht mehr die zuerst gerade in frühhellenistischer Zeit auftauchende Form der aus einer Reihe von Pfeifen abnehmender Länge zusammengesetzten Hirtenflöte (Abb. 2), der die ebenso ungleichen Verse sichtlich entsprachen, wie andere solche technopaegnia anderen Gegenständen [5]. Die Syrinx der Handschrift ist viel-

[1] Bucol. gr. ed. U. v. Wilamowitz, Oxon. p. xvi Scholia in Theocr. rec. C. Wendel 6.

[2] Bethe, De Thecr. editionib. antiquiss. Rostocker Univ.-Progr. Sommer 1896, 3 f. Rhein. Mus. 1916 LXXI 415 ff.

[3] Sokrates 1918 VI 337 ff. Immisch; mir von Bethe nachgewiesen. Die ganz abweichende Auffassung von Wilamowitz ist besonders in seiner Textgesch. d. gr. Bukoliker 125 dargelegt.

[4] Monum. Piot 1905 XII 155 ff., Taf. 12 Omont.

[5] Dazu vgl. Taf. 11 bei Omont a. O. und besonders von Wilamowitz in diesem Jahrbuch 1899 XIV

mehr irrig als eine ganz kurze, von unten nach oben sich verbreiternde Flöte gebildet. Etwas besser gewahrt blieb das alte Vorbild in der Gestalt des Pan und in dem Bildnis des Dichters. Vom linken Arme hängt ihm ein Mäntelchen, den Oberkörper umschließt locker ein im Urbilde sicher gegürteter »purpurner« Chiton, der die rechte Schulter frei läßt, allerdings auch sie bekleidet mit dem Halbärmel



Abb. 3. Wandbild im III. Felsengrab von Marissa.
Nach P. Peters und H. Thiersch, Painted tombs of Marissa 33, Taf. 16.

eines blauen Unterhemdes mit Schulterstreif. Von dieser kaum antiken Zutat abgesehen, trägt also Theokrit eine Exomis, wie sie unter anderen Arbeitsleuten auch Hirten tragen, zuletzt noch die des Vergil im Codex Romanus, den Traube in das 6. Jahrh., Ehrle noch in das 5. setzte [1]). Wie diese Hirten, so trägt der Pariser Theokrit auch Stiefel, nur etwas anders umschnürt. Das sind die ἀρβυλίδες, womit

51 ff. Dort 57 A. 21 wußte v. W. die Hirtenpfeife mit abnehmenden Röhren nicht früher als auf der Plinthe des Farnesischen Stieres nachzuweisen. Deren Ausschmückung habe ich jedoch inzwischen als Kopistenzutat der Kaiserzeit erwiesen. Zum Ersatz dient hier Abb. 2.

[1]) Picturae cod. Vatic. 3867 qui cod. Vergilii Rom. audit. 1902. Eine Probe bei (Hartel und) Wickhoff, Wiener Genesis Taf. D zu S. 95. Traube in der Strena Helbig. 307 ff.

in der fröhlichen Schilderung des 7. Idylls 26 Simichidas eilig zu dem Thalysienfest seiner Freunde durch die steinige Insel Kos stampft. Daß dieser bukolische Dichter den Theokrit selbst bedeutet, verrät uns ausdrücklich gerade die Syrinx 12 [1]. Diesem doch gewiß irgendwie mit σιμός zusammenhängenden Spitznamen entspricht das unverkennbar stumpfnäsige Gesicht der Bildnisgestalt. Es macht, wie nach den zwei sichern Beispielen Menandros und Poseidippos zu erwarten war, die vornehme Zeittracht der Bartlosigkeit mit. Auf dem Hinterkopfe scheint sich der Buchmaler etwas wie eine anliegende Kappe gedacht zu haben. Aber die im Nacken flatternden zwei Bänder und die vorn aufsteigenden »Federn« mit den Blättchen über der Stirn gehen auf einen Kranz des Urbildes zurück. Beides findet sich überraschend ähnlich an dem Flötenspieler (Abb. 3) links von der Tür eines der Felsgräber von Marissa-Sandahanna in Idumaea, die von ptolemäisch beeinflußten Sidoniern noch des 3. Jahrh. v. Chr. angelegt sind [2].

Einen dem Theokrit der Handschrift gleichartigen Hirten zeigt das flache Relief des spätantiken Silbertellers aus Südrußland, den hier Abb. 4 aus einem der inhaltreichen Anzeigerberichte Pharmakowskijs wiederholt [3]. Der Mann sitzt auf einem plattengedeckten Erdsitz in einer Landschaft, vor sich zwei Ziegen, deren eine ihm zugekehrte auf so ebener Felsterrasse steht, wie die Tiere vor dem Hirten einiger Endymionsarkophage [4], während die andere in kühner Wendung daliegend den Rücken zeigt und nach dem Mann umblickt. Zu seinen Füßen sitzt das Hündchen und kläfft Beachtung heischend zum Herrn hinauf. Denn er ist, frei von Attributen, ganz in seine Gedanken versunken, mit gefalteten Händen, deren Daumen erhoben sind, vermutlich um zu skandieren. An alledem hat unlängst Max Mayer treffend einen Dichter erkannt. Dabei bleibt es auch dann, wenn man ihm nicht einräumt, daß die seltsam geschlängelte Falte der Exomis hinten am Sitz im Urbild eine Buchrolle gewesen ist. Ganz ähnlich läuft ja auf einem Grabstein des 4. Jahrh. v. Chr. im Athener Nationalmuseum der Mantel der Erato, Frau des Epicharides, hinten gegen die Stuhlecke aus [5], und nicht viel anders endet der kurze Chiton klassischer Reiter, z. B. Fig. 8 im Westfriese des Parthenons. Die Rolle würde ja auch nicht zu der eifrig gespielten Ländlichkeit des Hirtendichters passen. Denn einen solchen in Gestalt eines Salonhirten und nicht mit Mayer den kunstreichen Lyriker Caesius Bassus auf seinem kampanischen Landgute haben wir auf dem Silberteller zu erkennen. Da nun Vergil schon der Gesichtsbildung nach außer Betracht bleibt (S. 58) und irgendein Dichter geringeren Ranges ausdrücklich bezeichnet sein müßte, kommt nur der berühmte Archeget der Gattung in Frage, den wir aus der mittelalterlichen Handschrift in hinreichend

[1] Vgl. von Wilamowitz, Bucol. gr. 157.

[2] Außer der unter Abb. 3 genannten Veröffentlichung s. noch den kurzen Bericht von H. Thiersch im Archäol. Anz. 1908, 407 ff. und immerhin auch mein Symposion Ptolem. II., 61. Eine ähnlich rankende Kranzpflanze auf streng rotfig. Vasen nennt Beazley σμῖλαξ, Americ. Journ. of arch. 1921 XXV 334.

[3] Zu der unter Abb. 4 genannten Urausgabe vgl. S. Reinach, Répert. rel. III 507, 2, weil da der Dargestellte richtig als Hirt bezeichnet ist.

[4] Z. B. Robert, Sarkoph. III 1 Taf. 14.

[5] Conze, Att. Grabrel. I Taf. 101, 429.

ähnlicher Gestalt kennen. Dem Ganzen könnte wohl ein Titelbild der Idyllen Theokrits zugrunde liegen, wie es sich Bethe dachte (S. 60). Diese haben gerade die Dichter der späteren Kaiserzeit eifrig gelesen und benützt [1]). Der Teller dürfte



Abb. 4. Silberteller aus dem Gouvernement Perm.
Wiederholt aus Archäol. Anz. 1908, 155 (Pharmakowskij).

nämlich, gleich der mitgefundenen sassanidischen Silberschale, aus dem 4. Jahrh. herrühren [2]). Stilistisch am nächsten kommen ihm, z. B. in der ornamentalen Gestaltung des Baumes, die weit ins Mittelalter vorausweist — bis auf die Manessesche Handschrift u. a. — und in der Bildung des aufblickenden Hundes mit dem

[1]) Pauly, Wissowa, Realencyklop. III 1010, 1012 Knaack.
[2]) Pharmakowskij a. a. O. 158 Abb. 6.

offenen Maule, die rechteckige Silberplatte aus Corbridge-on-Tyne mit der Vorbereitung zum Parisurteil und ein anderer Rundteller aus dem Gouvernement Perm mit heroischer Jagdgesellschaft [1]). Nicht allzufern steht auch der schöne Berliner Silberteller mit Artemis auf dem Hirsch, zu dem den unsern schon Zahn gestellt hat [2]). Diese um möglichst treue Nachahmung alter Vorbilder bemühte Kunst verbürgt auch unserm Theokritbildnis ein gewisses Maß von Zuverlässigkeit, die sich nur nicht auch auf den vorauszusetzenden Geist der ursprünglichen Bildnisschöpfung erstrecken kann.

Davon abgesehen ist der Kopf in der Tat persönlich genug gestaltet. Die kurze Haartracht paßt in frühhellenistische Zeit. Die schwache Furche über dem Stirnhaar könnte auf die aus dem Handschriftbild erschlossene Bekränzung zurückgehen. Die eher schräge Stirn ist ungemein hoch, gut doppelt das Maß der etwas knolligen Nase. Von ihrer Wurzel steigt die Braue rasch an und schwingt sich bald wieder hinab. Das kleine Auge liegt ziemlich tief dahinter. Vom äußern Winkel läuft eine Längsfurche über die Wange, ein Zeichen, daß der Mann kein Jüngling mehr ist. Die Oberlippe springt entschieden über die untere vor; in dem Buchbild sieht sie gar wie ein Schnauzbart aus. Vor dem derben Kinn der Miniatur wird das kleine rundliche des Silbertellers auch den Vorzug verdienen. Das alles sollte genügen, um den Dichter in erhaltenen Rundwerken wiederzufinden. Doch ist es mir bisher nicht gelungen; mögen andere glücklicher sein. Gedacht habe ich, und nicht ich allein, an den Marmorkopf in Madrid, den Arndt Porträts 507/8 gut abbildet und von dem auch der Abguß vor mir steht. Sein an Bockspane anklingender Gesichtsausdruck würde zu dem Bukoliker nicht übel passen. Aber der Bau des Gesichts ist doch gar zu verschieden: die Stirne niedrig, die Unterlippe dick, ein ganz kurzer Bart vorhanden u. a. m. So bleiben bessere antike Theokritbildnisse als das, wie ich hoffe, hier nachgewiesene späte noch zu suchen. Häufig können sie nicht sein. Dazu mag die Unschönheit des Dichters beigetragen haben, die nicht so charaktervoll ist wie die ganz anders geartete des »Seneca«.

Von größerer Tragweite sind, wenn sie sich bewähren, die dem kleinen Vorgericht nachfolgenden Beiträge zur frühhellenistischen Ikonographie.

A. FRÜHHELLENISTISCHE BILDNISGRUPPEN IN DEN WANDBILDERN DES HAUPTSAALS VON BOSCOREALE.

Schon Pamphilos malte eine cognatio, Timomachos eine cognatio nobilium, wozu Brunn, freilich ohne dabei zu bleiben, frequentiam quam vocavere syngenicon stellte, ein Werk Athenions (eines Schülers des mit Nikias verglichenen Glaukion von Korinth), sowie das mit demselben griechischen Kunstwort genannte Bild eines Dinias [3]). Zur notdürftigen Veranschaulichung solcher Bilder mag man

[1]) Beides zuletzt im Jahrbuch 1915 XXX 192 Abb. 1 und 205 Abb. 5 bei Drexel.

[2]) Amtliche Berichte 1916—17, 299 A. 1.

[3]) Plinius n. h. 35, 76; 136; 134; 142. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler II 133. Pfuhl, Malerei u. Zeichn. d. Gr. II S. 729; 775. Zu Athenion vgl. R. M. 1921/22 XXXVI/VII 1 ff. Six

sich der Familiengruppen auf Grab- und Weihreliefen erinnern. In dieselbe Gattung von Malerei gehörten wohl die an einer Wand des Erechtheions angebrachten γραφαὶ τοῦ γένους τῶν Βουταδῶν [1]). Damit sind wir in der hellenistischen Zeit angelangt, wo die Fürstenhäuser neuen Anlaß zur Pflege solcher Familienstücke gegeben haben werden. Zwar von Apelles kennen wir Alexander nur als neuen Zeus mit dem Blitz, als Genossen der Dioskuren und anderer alter Götter (mit Pan malte ihn Protogenes), dann als Triumphator zu Wagen oder als Krieger mit dem Rosse, wozu sich das in Mosaiknachbildung erhaltene Schlachtgemälde, fast sicher ein Werk des Philoxenos, stellt. Mit dem Rosse malte der Ephesier auch den Kleitos, einen Neoptolemos und den einäugigen Antigonos, dessen Sohn aber, den auch Theoros darstellte, erschien in Athen beim Feste der Demetria am Proskenion gemalt ἐπὶ τῆς Οἰκουμένης ὀχούμενος [2]), vielleicht so, wie später vergötterte römische Kaiser von Genien, und zwar nicht nur geflügelten, durch die Luft getragen werden. Wenn der zum Genre neigende Antiphilos Alexandrum ac Philippum cum Minerva malte [3]), so war das auch noch kein Familienbild. Aber Aëtion zeigte den jungen Weltherrscher, wie er in Begleitung des Herzensfreundes an das Brautbett seiner baktrischen Königin Roxane herantrat. Als Verfratzung der zarten Intimität eines Bildes dieser Art nimmt es sich aus, wenn die syrische Königin Stratonike von einem Maler, der nach den Pliniushandschriften eher Klesides als Ktesikles hieß [4]), zur Rache für ihm bezeigte Geringschätzung in den Armen eines von ihr angeblich geliebten Fischers abgebildet wurde. Das Werk blieb, nach eiliger Flucht des Künstlers über Meer, im Hafen von Ephesos ausgestellt, was zu verbieten die kluge Fürstin in Bewunderung der sprechenden Ähnlichkeit der zwei Bildnisse ablehnte. Etwas von genrehafter Belebung wird man auch den ernsthaften Familiengruppen des Hellenismus zutrauen dürfen, und zwar den Gemälden noch mehr als den Bildhauerarbeiten. Wenigstens klingt es eher nach einer Statuenreihe der alten Art, z. B. der des Leochares im Philippeion zu Olympia, wenn nach Kallixeinos auf dem Nilschiff Ptolemaios IV. in der Felsgrotte, die sich an einer Langseite des bakchischen Oekus auftat, ἵδρυτο ..... τῆς τῶν βασιλέων συγγενείας ἀγάλματα εἰκονικὰ λίθου λυχνέως [5]). Indes darf nicht vergessen werden, wieviel gegenseitige Beziehungen den Kundigen noch die Standspuren der schon zur Zeit des Epameinondas in Delphi errichteten Ahnenreihe der Arkader verraten haben [6]).

Nachbildungen frühhellenistischer Familiengemälde aus einem Fürstenhause glaube ich an Wänden II. Stiles erkannt zu haben. In der vornehmen Villa bei

[1]) Pausan. 1, 26, 5 mit Blümners Anmerkung.

[2]) Athen. 12, 536 A. Für all die genannten Meisterwerke genügt es auf die Verzeichnisse von Brunn, Künstlergeschichte II hinzuweisen. Die des großen Werkes von Pfuhl, für das wir ihm sonst so warm zu danken haben, sind leider seinen Mitarbeitern nicht ebenso zureichend und übersichtlich geraten.

[3]) Plinius 35, 114.

[4]) Plinius 35, 140. Vgl. Fick und Bechtel, Griech. Personennamen ² 170.

[5]) Athen. 5, 205 F. Caspari im Jahrbuch 1916 XXXI 60.

[6]) Pomtow und besonders Bulle in den A. M. 1906 XXXI 461—492. Vgl. Pausan. von Hitzig und Blümner III 2 S. 661 ff.

Boscoreale, die leider nur recht ungenügend in den Sonderschriften von Barnabei und Sambon bekanntgemacht worden ist [1]), öffnete der auch in seiner vier Triklinien fassenden Weite (nämlich etwa 7,40 m Breite und gegen 8 m Tiefe, nach Barnabei 48) gut vitruvische oecus quadratus die Südseite auf das Peristyl, mit einer 1,90 m breiten Tür und zwei kaum schmäleren Fenstern. Das ist der allgemeinsten Anlage nach in Sälen delischer Häuser I. Stiles und schon im 3. Jahrh. in solche Oeken nachahmenden Grabkammern von Alexandria vorgebildet [2]). Eine entsprechende Dreiteilung der drei übrigen Wände bewirkten in ihrer gemalten Bauanlage je zwei vom Boden bis zur Decke frei aufragende Säulen (Abb. 5). An den so gesonderten je drei Feldern der mit dorischem Gebälk abgeschlossenen Scherwände, über denen sich Durchblicke in Säulenhöfe öffnen, erscheinen lebensgroße Gestalten, zumeist wie wirklich auf das Podium unter den Scherwänden gesetzt. An der schlecht erhaltenen, bald nach der Ausgrabung zugrunde gegangenen Rückwand mit hellblauer Wandtünche (wieder Abb. 5), war es vor dem durch staffierte Bauwerke belebten Mittelfeld Aphrodite mit dem kleinen Eros im Arm [3]), links Dionysos mit Ariadne, rechts, wie man zu sehen glaubte, die drei Chariten. An den zwei erhalten gebliebenen Seitenwänden sitzt vor dem hellen Zinnobergrund je in der Mitte ein Menschenpaar. In den an die Eingangswand des Saales stoßenden Feldern, die durch unmittelbar an den Ecken angebrachte Pforten, rechts eine wirkliche, links ihr Abbild, verkürzt sind, blickt je nur eine aufrechte Gestalt nach dem Paar des Mittelfeldes. Von den dritten Feldern der Seitenwände, welche an die Rückwand des Gemaches grenzten, war das der Westseite bei einer baulichen Veränderung überstuckt, das der östlichen mit einer sitzenden Frau samt kleiner Dienerin gefüllt.

In der Deutung dieser Personen ließ sich die liebenswürdig lebhafte und sorgfältige, nur etwas dilettantische und weitschweifige Beschreibung Barnabeis durch die Götter der himmelblauen Rückseite auf mythologische Irrwege verlocken, auf denen ihm andere gefolgt sind [4]). Erst Pfuhl in seinem mit gewaltigem Fleiße zusammenfassenden und doch auch die Untersuchung oft fördernden Handbuch (II 879) hat öffentlich ausgesprochen, daß es sich vielmehr um Bildnisse handelt [5]).

[1]) Die Hauptarbeit ist immer noch der von Barnabei (statt von den Pompejikennern de Petra oder Sogliano) abgefaßte Bericht der den Wert des Fundes zu ermessen beauftragten Abordnung: La Villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale, s. bes. S. 47 ff. Weitere Bemerkungen dazu verzeichnet Pfuhl a. a. O. II S. 882 f. (879 Beschreibung). I S. ix. Unerwähnt bleibt dort die sehr eilfertig hergestellte farbige Ausgabe der später nach New York gelangten Teile von A. Sambon, Les fresques de Boscoreale (Verkaufskatalog von Canessa). Einige Photographien brachte die Nuova Antologia 1901 XCII 378 ff. zum Aufsatz von B. Odescalchi.

[2]) Vitruv 6, 10, 3. Delische Oeken Bull. corr. hell. 1895 XIX 463; 495; 500; 507; Taf. 5 (Couve). Breccia, La Necrop. di Sciatbi XXXIII Taf. 2 u. 8.

[3]) Abb. 5 nach einer Skizze von Sogliano bei Barnabei S. 53, danach N. Antolog. a. a. O. 381 und R. M. 1902 XVII 186 (Mau). Vgl. ebenda 1903 XVIII 144 ff. (Petersen). Von Dionysos und Ariadne sagt uns Pfuhl a. a. O. 879, daß sie »im Typus der Gruppe in Villa Item gemalt waren«; vgl. seine Abb. 715.

[4]) In aller Kürze R. Engelmann in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1908 XIX 315; S. Reinach, Répert. peint. 33, 1; 191, 7. Vorsichtiger Sambon a. a. O.

[5]) Nachträglich weist stud. phil. Scheewe darauf

Nur hätte er sie nicht auf Zeitgenossen des pompeianischen Malers beziehen sollen. Es kann hier nicht eine Übersicht der sonstigen gemalten Bildnisse kampanischer Wände versucht werden, wovon ja so wenig veröffentlicht ist. Aber jedermann weiß, wie selten und unbedeutend unter diesen Bildnissen die Gestalten in römischer Tracht, also besonders in der Toga sind [1]). Dem stehen doch viel zahlreichere und erheblichere Griechenbildnisse gegenüber, unter denen wenigstens das schöne



Abb. 5. Mittelfeld der Rückwand im großen Speisesaal von Boscoreale. Nach Barnabei, Villa pomp. Fig. 11, wiederholt aus R. M. 1902 XVII 186.

herkulanische eines tragischen Schauspielers in Erinnerung gebracht sei [2]). Von dem plastischen Bildnisschmuck der pompeianischen Häuser ist wohl manches

hin, daß die Bildnisse in Kürze schon Grüneisen erkannte, in dem Aufsatz über das illusionistische Bildnis, Sophia (russische Zeitschrift) 1914 April S. 53.

[1]) Der einschlägige XI. Abschnitt bei Helbig, Wandgem. Campan. Nr. 1523 bis 1526 b enthält nicht einen Togatus, der bei Sogliano, Pitture mur. camp. nur Nr. 682 und 683, die vielleicht auch nicht als zweifelfrei gelten können. Sichere Togati sind einige Genii der Larenheiligtümer, wohl als typische Kaiserbildnisse gemeint: Mau, Pomp. [2] 278 Abb. 143, Herrmann, Denkm. Taf. 48.

[2]) Pfuhl a. a. O. Abb. 653. Zu Pfuhl Abb. 658 vgl. unten S. 116.

nicht an Ort und Stelle geblieben, das wenige gefundene allerdings meistens zeitgenössisch; höchstens als sehr verfärbter Menander kommt ein Hermenbüstchen in Frage [1]). Aber die reiche Sammlung der großen herkulanischen Villa setzt sich ganz überwiegend aus Griechen zusammen, nicht allein aus Philosophen und anderen Geistesgrößen, auch aus Fürsten und Kriegern, unter denen sich überraschend viele frühhellenistische bestimmen ließen, ganz sicher Seleukos I. und Philetairos, höchstwahrscheinlich auch Pyrrhos [2]). Hieran schließen sich die Gemälde von Boscoreale, wie sie gedeutet werden müssen.

I. DIE LINKE OEKUSWAND.

Einen festen Ausgangspunkt, der schon im Leipziger Winckelmannsblatt für 1923 kurz dargelegt ist, bietet die im Neapeler Museum aufbewahrte Westwand [3]). Sie ist auf Taf. II neu abgebildet, dank P. Herrmann und der Verlagsanstalt Bruckmann nach einer für die »Denkmäler der Malerei« gemachten, großen Aufnahme, aus der unser Bruckmannscher Lichtdruck soviel wie möglich herausgeholt hat. Da ich das Urbild leider selbst nicht untersuchen konnte, benutze ich dankbar Auskünfte von Prof. Amelung, Fräulein Dr. E. Frank, Dr. W. v. Massow und Dr. E. Langlotz, namentlich über die Farben.

2. EIN JUNGER MAKEDONENKÖNIG.

Im Mittelfeld, auf Taf. II rechts, sitzt etwas nach hinten geschoben ein junger Mann und blickt nach der mächtigen Frauengestalt, die rechts vor ihm vorgebeugt tiefer unten sitzt und lebhaft aufblickt. Unter beiden ist gewachsener Boden, der nur in diesem Bildnisgemälde des Saales vorkommt. Den erhöhten Sitz des Jünglings bezeichnet Barnabei 58 als scoglio verde, in der Hauptsache wohl richtig, besonders nach Massows Einzelbeschreibung. Danach ist die Sitzfläche mit dem gezackten Rande (in Höhe der Schildmitte) weißgrün, der Abhang darunter grasgrün; unter dem Schild ein klar hellblaues Dreieck, aber kaum Wasser (woran E. Frank dachte), da sich ähnliche, bläuliche Flecken weiter nach links ziehen. Zu unterst eine vortretende Bodenstufe, links mehr gelb mit grünlichen Tönen (Gras?), die dunkle Stelle vor und über den Füßen der Frau blauviolett mit grünen Grashalmen. Gleiche Farben hat die etwas höhere Fortsetzung dieser Unterstufe, auf der die Frau sitzt. Auch Barnabeis Urteil über das Geschlecht der Person links bewährt sich gegen abweichende, wie es scheint naheliegende Meinungen [4]).

[1]) Mau, Pomp.² 463 ff. Weiteres, nach einer Durchsicht der Notizie, die stud. phil. Emil Kunze freundlich vornahm, ergab nur 1907, 582 Abb. 31 den mutmaßlichen Menander und 592 Abb. 41 einen Römer, beide aus Casa degli Amorini dorati.

[2]) Nach der Gesamtausgabe von Comparetti und de Petra, La villa Ercolanese, gibt eine Übersicht der Funde Mau, Pomp.² 547 ff., freilich ohne alle Bildnisse bei ihrem richtigen Namen zu nennen. Die wichtigsten hellenistischen bei Hekler, Bildniskunst Taf. 68 bis 74 und 119.

[3]) Guida Ruesch Nr. 906. Barnabei a. a. O. Taf. 7, 8.

[4]) Sambon a. a. O. 13 nennt unsern Jüngling vorsichtig une divinité. A. J. Reinach im Bull. corr. hell. 1910 XXXIV 445 A. 4 spricht von zwei bekleideten Frauen. Auch Amelung und Fräulein Dr. E. Frank schrieben mir, daß sie vor dem Gemälde selbst auf denselben Gedanken kamen.

Entscheidend dünkt mich schon das Gesicht mit der breiten und recht hohen, knochigen Stirn und der dazu passenden starken Nase bei deutlicher Jugend. Weiblich anmuten kann zunächst allerdings das in der Mitte gescheitelte Haar (nach Barnabei 59 von schwarzer Farbe). Es findet sich jedoch, wenn auch nicht ganz so glatt gestrichen, an der erwähnten herkulanischen Marmorherme mit Diadem unter dem eichenzweigbekränzten Helme — mit dem die erst durch Winters farbige Ausgaben so recht bekannt gewordenen lorbeerbekränzten im Alexandermosaik unmittelbar hinter dem König und in der großen Schlacht des Sarkophags von Sidon auf dem Haupte des alten Feldherrn (Parmenion) zu vergleichen sind — und dem wilden, brutalen Gesicht, in der Jan Six mit hoher Wahrscheinlichkeit den tapfersten Soldatenkönig der frühhellenistischen Zeit, Pyrrhos den Molosser, erkannt hat [1]). Diese beiden Träger der an Männern seltenen Haartracht werden sich uns als genaue Altersgenossen erweisen. Daß auch der gemalte ein Mann und ein Krieger ist, bestätigt jeder weitere Zug seiner Erscheinung und Ausrüstung. Zwar die Hautfarbe ist nicht dunkler als die der Frau neben ihm; aber das wiederholt sich in etwas braunerem Ton an dem Paar der Wand gegenüber (Taf. III, Abb. 13, S. 96) und im großen Saale der Villa Item [2]).

Männlich genug sind die Hände, besonders ihre Gelenke, die in derselben Breitansicht an den zwei sitzenden Frauen der rechten Wand, sogar an der sehr kräftigen Verhüllten im Mittelfelde, entschieden zarter gebildet erscheinen. Mannhaft fassen sie beide den Speer. Denn was sonst soll dieser gerade Stab bedeuten [3]), der nach oben sich verjüngend vom Epistyl der Scherwand als Bildrahmen noch vor dem Ansatz der Lanzenspitze abgeschnitten wird, wie so mancher Speer durch den obern Rand von Vasenbildern, Gemälden, Reliefen usf. Dabei war es kaum zu vermeiden, daß es aussieht, als ob der Stab mit abgeschnittenem Ende gegen die verkürzte Unterfläche des Epistyls anstieße, das aber doch nur zur Wandgliederung und nicht zu den Bildern selbst gehört. Gegen einen Speer würde es auch nicht sprechen, wenn die an verschiedenen Stellen, dort wo die Oberschicht nicht abgeblättert ist (Langlotz), deutliche, schräge Strichelung — von der Barnabeis Taf. 8 etwas mehr zeigt als unsere II — eine schraubenförmige Riefelung ausdrücken sollte. Wenigstens ähnlich gekerbt sind ja im Alexandermosaik, am deutlichsten wieder in Winters farbiger Nachbildung, die vorn auf seiner Bühne verstreuten Spieße, namentlich der gebrochene ganz rechts. Doch kommt die Strichelung ähnlich an vielen anderen Gegenständen dieser Wandbilder vor, wo sie nie und nimmer als Verzierung gelten kann, z. B. an der Mütze unseres Mannes, an den Lehnstühlen der Wand gegenüber, wo sie Holzmaserung und Schattengebung

[1]) R. M. 1891 VI 279 Taf. 8. Arndt, Portr. 337/8. Hekler, Bildniskunst 71, b. Guida Ruesch 1144 Fig. 69. Mau, Pomp. [2] Abb. 303. — Unserm König noch etwas ähnlicher gescheitelt trägt das Haar der Marmorkopf aus Smyrna im Louvre Nr. 3294, Catal. somm. des marbres ant. von 1922 p. 164 Taf. 62, nach dem Texte mit der Königsbinde, während die Abbildung m. E. eher einen Priesterkranz erkennen läßt.

[2]) Pfuhl a. a. O. Abb. 711—713.

[3]) Doch nicht, handgrifflos wie er ist, einen bastone di viaggio, wie schließlich Barnabei 59 annahm? Als Lanze bezeichnet ihn richtig A. J. Reinach a. a. O. 68 Anm. 4.

zugleich bedeutet, ja selbst an Gliedmaßen und Gesichtern (Taf. III). Nur Speere finde ich ferner ähnlich mit beiden Händen angefaßt: mit beiden höher oben auf der Ficoronischen Ciste von dem bärtigen Argofahrer, der sitzend der Fesselung des Amykos zuschaut; die Hände noch weiter als in unserem Fall auseinandergreifend nach dem Zeugnis der Natterschen Gemme bei der Amazone Mattei und dem ihr vergleichbaren vulneratus deficiens von Bavai, dessen Entstehungszeit mir freilich, mangels eigener Anschauung der Bronze, dunkel bleibt; endlich beide Hände ähnlich wie in unserm Fall nahe beisammen, nur im Stehen höher vor der Brust, auf dem Berliner Orpheuskrater bei dem ergriffen an sich haltenden Zuhörer mit geschlossenen Augen [1]). So wie unser ruhig dasitzender Jüngling seine Waffe fest gepackt vor sich aufstützt, wirkt es wie unauffällige, aber zuverlässige Kampfbereitschaft; er sitzt auf seinem Erdbuckel wie eine Person gewordene Besatzung.

Dazu dient auch der Schild, der angelehnt die Unterschenkel des Kriegers deckt und so ganz unzweideutig ihm zugeeignet ist, nicht der Frau (wie Barnabei wollte), die er freilich fürs Auge mi dem Jüngling verknüpfen hilft. Dieser Silberschild aber verät die Volkszugehörigkeit seines Herrn. Er hat nämlich, was zuerst Lippold aussprach [2]), die ganz eigenartigen geometrischen Verzierungen, die in allen soweit verständlichen Darstellungen für die eigentlichen Makedonen bezeichnend sind. So gerade auch dort, wo diese Schutzwaffe außerhalb ihres Ursprungslandes abgebildet ist. Zu dritt zusammengelegt, im Mittelrund eine Lanzenspitze als Schildzeichen, erscheinen sie auf den Kupfermünzen Abb. 7a, die Kassanders Strateg Eupolemus 314/13 v. Chr. in Karien schlagen ließ [3]). Im gleichen Metall prägt einen Schild, mit dem Anker, dem Siegelbilde Seleukos I., ein Antiochos, wohl sicher dessen Sohn, zum Ausdruck des von dem greisen Vater übernommenen Anspruchs auf den erledigten Thron der alten Heimat [4]). Denn dasselbe Gepräge, nur mit den Monogrammen der Könige im Schildkreis, zeigen die Kupfermünzen des Pyrrhos (Abb. 7b) aus den Jahren 287 bis 284 und 274 bis 272, als er Makedonien ganz oder teilweise beherrschte, und seines zuletzt sieghaften Mitbewerbers um dieses Land, Antigonos Gonatas (Abb. 7c) [5]). Der Schild auf den Kupfermünzen des letztern kommt dem des Gemäldes am nächsten schon durch die auch hier kaum fragliche Siebenzahl der Halbkreise — bei Pyrrhos und wohl auch bei Eupolemos sind ihrer nur sechs —, die der schmale Schildrand abschneidet. Aus späterer Zeit sind besonders ähnlich die zwei bisher genauer

[1]) Ficor. Ciste Pfuhl a. a. O. Abb. 628; Springer, Handb. [12] I Abb. 597. Nattersche Gemme daselbst Abb. 497 und J. d. I. 1918 XXXIII 73. Bronze von Bavai Springer [12] Abb. 549. Orpheuskrater Pfuhl Abb. 554.

[2]) Archäol. Studien für A. Furtwängler 505 A. 7. — A. J. Reinach (oben S. 68 Anm. 4) hält den Schild für goldverziert, weil er den Text dazu mit dem zu der schildhaltenden Frau an der Wand gegenüber verwechselt (Barnabei S. 58 u. 59). Unten S. 103, Taf. III.

[3]) Catal. gr. coins Br. Mus. Caria 128 Taf. 21, 11—12. Anson, Numism. gr. I 2 Taf. 22, 1055. Head, Hist. num.[2] 622. Vgl. Diodor 19, 68; 77.

[4]) In demselben Catal., Seleuc. S. xxiii, 11 Taf. 4, 7. Anson a. a. O. Taf. 16, 860 fg. Zum Anker Appian, Syr. 56, vgl. auch Tarn, Antig. Gonat. 160 mit A. 80.

[5]) Anson a. a. O. Taf. 15, 823. Vgl. Head, Hist. num.[2] 230f. Ich kenne diese selten abgebildeten Münzen vollständiger aus der Berliner Sammlung. Daher auch unsere Abb. 7b und c.

bekanntgemachten Schilde in den Reliefen vom Denkmal des Aemilius Paulus zu Delphi, nur daß ihren Rand eine breite Doppelborte umgibt [1]). Auf den weiterhin noch zu besprechenden Silbermünzen Philipps V. und seiner Vorgänger mit Namen Antigonos (Abb. 7d bis f, h, k) erscheinen die sieben Halbkreise plattgedrückt mit einwärts gebogenen Enden. Von einer Bereicherung des Zierats auf diesen Münzen erst unten (S. 75).

Zum makedonischen Krieger passen in unserm Gemälde die bis ans Handgelenk reichenden Chitonärmel, wie sie schon Alexander auf dem Mosaik, er und seine Genossen auf dem sidonischen Marmorsarkophage tragen. Die Farbe dieses Hemdes, die Barnabei 59 gleich der des Obergewandes color violaceo nennt, bezeichnen mir E. Frank und W. v. Massow als ein ganz helles Grau mit bläulichen und gelblichen Tönen, das wohl nur Weiß bedeutet. Dunkler, nach Massow rötlichviolett, ist der kleine Mantel, der von der linken Schulter bis zum Arm hängt, anderseits quer über den Schoß etwa vom rechten Mittelfinger ein wenig schräg bis nahe an den obern Schildrand ansteigt, durch die Farbe von den bezeichnenden Kolposfalten des Chitons klarer abgesetzt als in den Lichtdrucken, wo sogar ein bißchen Retusche im Spiel sein dürfte. Die große etwa ovale Saumschlinge unweit der Hand gehört jedoch offenbar zum Mantel. Dieser kann, da tiefer unten vor dem Erdsitz nicht mehr ein Fältchen sichtbar wird, nur als die dem Kriegsmann gebührende Chlamys gelten. Zwar ist sie nicht um den Hals auf der rechten Schulter zusammengeheftet, wie — gemäß dem theokritischen Ausdruck λῶπος ἄκρον περονᾶσθαι für »unter die Soldaten gehn«[2]) — bei andern Kriegern und darum auch bei den einschlägigen Bildnissen hellenistischer Fürsten [3]). Aber daß dieses Gewand, wie sonst nackten Epheben und den ihnen nachgebildeten Hermesgestalten, auch einmal einem richtigen Soldaten mit Ärmelchiton und Speer nur lose auf der linken Schulter aufliegen kann, lehrt der miles gloriosus des bekannten pompeianischen Wandbildes, das alsbald noch für die Kopfbedeckung heranzuziehen sein wird [4]). Das war wohl eine Art »Interimstracht«, wie sie unserm ruhig dasitzenden Makedonen ansteht. Das Violett zeigen auch die Chlamyden des sidonischen Sarkophags nach Winters Aufnahme. Es ist das ἁλουργές, die Purpurfarbe, die ja nach schriftlicher Überlieferung schon Alexander recht vielen hohen Offizieren einräumte [5]).

Daß jedoch unserm ἀργυράσπις der allerhöchste Rang zukommt, lehrt seine Mütze, die Barnabei 58 f. ganz richtig beschrieben, nur nicht ebenso benannt hat. Selbst noch gelehrteren Kennern des Hellenismus war es entgangen, was doch Wolters, allerdings nur in einer Anmerkung, schon 1890 kurz, aber genau darlegte,

[1]) Am besten m. W. bisher bei A. J. Reinach a. a. O. (oben S. 68 Anm. 4) 437 u. 444 f. abgeb. Letzterer Schild zur Not auch bei S. Reinach, Répert. rel. I 118.

[2]) Theokrit Id. 14,66. Zu λῶπος vgl. meine Beiträge zur altgr. Tracht 74.

[3]) Z. B. Alexander in Mosaik, Sarkophagrelief und Neapeler Reiterfigur, aber auch die Büsten Hekler, Bildniskunst 70, 71 a, 72 b, u. a. m.

[4]) Baumeister, Denkm. II 825; Bieber, Denkm. des Theaterwesens 160; 198 A. 134, Abb. 136.

[5]) Blümner, Technol.² I 234 A. 2; 242. Athen. 12, 539 F.

daß diese etwa unsern Matrosenmützen ähnliche Kopfbedeckung die καυσία ist [1]). Diese besonders in Makedonien heimische Kopfbedeckung zeigt uns am deutlichsten, von unten gesehen, ein pergamenisches Waffenrelief [2]), aufgesetzt aber der Makedone des bekannten Grabreliefs aus seiner Heimat [3]), ferner der dem bedrohten Alexander zu Hilfe sprengende Krateros in der Löwenjagd der messenischen Rundbasis [4]), und selbst in den erhaltenen Zeichnungen jenes verlorenen Wandgemäldes der Bramarbas einer Komödie. Nicht unerwähnt bleibe hier, daß die hellenistische Kunst die beliebte Militärmütze auch Sagengestalten gibt, z. B. einem Jagdgenossen des Meleager und der Atalante auf einem bekannten Wandgemälde [5]), in Übereinstimmung mit der Aitolia der Bundesmünzen dieses Landes [6]). Doch ist solche Deutung unseres Jünglings ausgeschlossen, nicht nur durch seinen zweifelfreien Bildniskopf, auch durch die Eigenart seiner Kausia selbst. Es ist nämlich die erst seit Alexander übliche Königsmütze, die καυσία ἔχουσα τὸ διάδημα τὸ βασιλικόν oder kurzweg καυσία διαδηματοφόρος [7]). Dargestellt ist sie im wesentlichen ebenso, wieder mit der Chlamys verbunden, in dem Münzbildnis des Baktrerkönigs Antimachos I. Theos (Abb. 6), der fern im Osten das besondere Bedürfnis empfand, die makedonische Herkunft seiner Macht zu veranschaulichen [8]).



Abb. 6.
Antimachos I. von Baktrien.
Krönerscher Druckstock.

[1]) Wolters in den A. M. 1890 XV 196 Anm. Die verdienstliche ausführlichere Darstellung von Wuescher-Becchi im Bull. comun. 1904 XXXII 93 ff. hat wieder einiges Unzugehörige eingemischt und dieses ist auch in dem Art. καυσία bei Pauly, Wissowa, Kroll, Realencyklop. XI 89 ff., den Ada von Netoliczka verfaßt hat, nicht wieder ausgemerzt. Wolters scheint auch von ihr wieder übersehen zu sein. Vgl. Anm. 8 dieser Seite.

[2]) Altert. von Pergam. II Taf. 45, 1. Baumeister, Denkm. II 1284. S. Reinach, Répert. rel. I 214, 1.

[3]) Heuzey, Mission de Macéd. Taf. 22; der Kopf bei Daremberg, Saglio, Pottier, Dict. I 2, 975 Abb. 1259. Photogr. Alinari 22 592.

[4]) J. d. I. 1888 III 190 Taf. 7 G. Löschcke; 1909 XXIV 190 Wolters, Sieveking; Journ. hell. stud. 1899 XIX 273 Perdrizet.

[5]) Helbig Nr. 1165. Winter, Kunstg. in Bild. I 97, 6. Rodenwaldt, Kompos. 61 Abb. 8. Vgl. den »Offiziersburschen« des mit Aphrodite kosenden Ares Herrmann Taf. 109 f. Jahreshefte 1902 V 97 Abb. 15 u. a. m.

[6]) Head, Hist. num.² 334.

[7]) Athen. 12, 537 E; Plutarch, Anton. 54; vgl. auch Arrian 7, 22, 2. Zu Plutarchs kleinem Ptolemäerprinzlein der Kleopatra vgl. Winter, Typen fig. Terrak. II 239, 1—6, soldatenspielende Jungen.

[8]) Abb. 6, nach Berliner Abguß, entlehnt aus Springers Handbuch¹² Abb. 779. Catal. gr. coins. Kings of Baktria Taf. 5, 1. Imhoof-Blumer, Portr. Taf. 6, 30. Katal. J. Hirsch XXXIII Taf. 23, 943. — Wenigstens hier erwähne ich den von Six auf Euthydemos I. von Baktrien gedeuteten Marmorkopf des Museo Torlonia, der wahrscheinlich auch die καυσία διαδηματοφόρος trug. Doch ist sie durch Ergänzung und Überarbeitung arg entstellt. Übrigens auch das Gesicht. Das Stück gehört somit nicht in Auswahlen des Besten wie R. Delbrück, Ant. Porträts 29 oder gar Waldmann, Gr. Originale 185. Beide verwechseln auch noch die Kausia mit dem hutähnlichen Helm des Alexandersarkophages, wie selbst noch Winter in seiner Ausgabe des letzteren S. 13, trotz meiner auf Wolters (hier Anm. 1) gegründeten Warnung schon Verhandl. 42. Philologenversamml. 1892, 87 A. 111, die Th. Reinach, Nécrop. royale de Sidon 288 A. 1 wiederholt. Mit ähnlich wie in dem Marmor durchgedrücktem Oberkopf scheint die Kausia dargestellt auf den Münzen des Illyrierkönigs Genthios, wo das Fehlen des Diadems auffällt; ob es nur auf schlechter Erhaltung beruht? Imhoof, Portr. Taf. 2, 18.

Nur hängen dort, in der Seitenansicht, die Bandenden im Nacken, wie durchaus die des ums bloße Haupt geschlungenen Diadems und an dem der Kausia umgelegten auch in der Schilderung des Demetrios Poliorketes von Duris [1]. Dagegen mußte der Maler unserer Dreiviertelansicht die Bandenden (das zweite kommt eben noch hinter dem Speer zum Vorschein, wie mir Massow bestätigt), um sie sichtbar zu machen, irgendwie vorverschieben. Dies mag im Urbilde — das jetzt niemand mehr auf einer pompeianischen Wand suchen wird — sachlich begründet gewesen sein [2]. Daß es sich dennoch um die richtige Königsbinde handelt, bestätigt hier ihre mehrfach bezeugte weiße Farbe [3], die Barnabei ohne Zögern angibt, obgleich sie nach Massow durch verschiedene, grünlich-hellblaue bis violette Töne gedämpft ist, doch wohl um die Beschattung durch die ausladende Mütze auszudrücken. Das Weiß soll die Prachtliebe des Belagerers nach jenem Berichte des Duris mit Goldstickerei überzogen haben (χρυσόπαστος). Doch ist damit vielleicht nur Gold als Stoff des auf vielen Münzen erkennbaren Fransenbesatzes gemeint. Der entsprechende Abschlußstreifen unseres Bildes, nach Massow nicht gefranst, ist dunkelviolett. Ebenso die Kausia selbst, also wieder ἁλουργής, wie nach dem samischen Peripatetiker die des ersten Demetrios und gewiß nicht nur die seinige war.

Somit ein makedonischer König. Denkbar wäre ja auch der eines der hellenistischen Reiche, wo Geschlechter dieser Abkunft herrschten, wie die Ptolemäer oder Seleukiden. Aber weitaus näher liegt, nach der gegebenen Übersicht des Vorkommens makedonischer Schilde (S. 70f.), ein Herrscher des Stammlandes. Und zwar ein für unsere Augen neuer. Denn der noch jugendliche Kopf liefert nicht allein in der besprochenen Haartracht (S. 69), auch in der breiten Stirn und der langen, starken Hakennase über der kurzen, etwas gepreßt wirkenden Oberlippe, in dem ebenfalls kurzen, aber kräftig vortretenden Kinn und den straffen Wangen Charakterzüge genug, um sagen zu können, daß er uns auf Münzen und sonst noch unbekannt ist. So sah, um von Alexander zu schweigen, weder Poliorketes, noch einer von seinen Todfeinden und Nachfolgern in der Herrschaft über Makedonien, Pyrrhos und Lysimachos [4], weder Philipp V. noch dessen Sohn Perseus aus. An die jung und ruhmlos dahingesunkenen Nachfolger Alexanders, den Sohn und Halbbruder, wird niemand denken, ebensowenig an die Söhne Kassanders, der selbst in allzu reifem Alter Makedonenkönig wurde, um hier in Erwägung zu kommen. In Frage stehen also nur die drei Antigoniden zwischen Demetrios I. und Philipp V.: Antigonos II. Gonatas (277 bis 239), dessen Sohn und Nachfolger Demetrios II. (239 bis 229) und dessen Nachfolger, des Gonatas Neffe Antigonos III. Doson (229 bis 220), der Vormund und Platzhalter des unmündigen Sohnes Demetrios II. Philipp V. Von dem mittlern unter diesen drei für das gemalte Bildnis ernstlich in Betracht kommenden Herrschern gibt es bisher keine Münzbilder, wohl aber von einem der beiden Antigonoi. Von welchem, das gilt es zu ermitteln.

[1] Fr. h. gr. II 477, 31, aus Athen. 12, 535 F.

[2] Beide Zipfel der allein getragenen Königsbinde ziehen nach vorne die Vorderansichten von Arsakidenköpfen bei Imhoof-Blumer, Portr. Taf. 7, 13; 20 u. a. m.

[3] Die Stellen bei Pauly, Wissowa, Realencykl. V 303 (Mau).

[4] Auch zu dessen Bildnis vgl. Six in den R. M. 1894 IX 103 ff. Hekler, Bildniskunst 69.



a Eupolemos — b Pyrrhos — c Antigonos II.
d e Antigonos III.
g Amyntas II. oder III. — i Antigonos II.
f h k Antigonos II. oder III.

Abb. 6. Makedonische Münzen in Abdrücken von Berliner Stücken; nur f bei Dr. Walter Giesecke in Leipzig.

3. DAS KÖNIGSBILDNIS DER ANTIGONOSMÜNZEN.

Seltene Vierdrachmenstücke mit einem feinen diademgeschmückten Kopfe bezog Imhoof, mit Bompois, auf Doson, weil das Bildnis sehr von ferne und nicht in den besten Stücken an dessen Großvater den Belagerer erinnert und die einzige Beischrift dieses Gepräges Λα auf den Sieger von Sellasia hindeuten zu können schien [1]). Es wird aber jetzt zumeist dem im chremonideischen Kriege gefallenen Lakonenkönig Areus gegeben, zu dessen bekannten zeitgemäßen Ansprüchen die hellenistische Königsbinde an Stelle des schlichten schnurförmigen Strophions der Archidamosbüste [2]) gut passen würde. Dagegen von einem König Antigonos gezeichnet sind, zu beiden Seiten der archaisierenden Athena Alkidemos der Rückseiten, zahlreiche Vierdrachmenstücke, die vorne den makedonischen Schild mit

[1]) Imhoof, Porträtk. 15 Taf. 2, 9; Katal. J. Hirsch XIII 2641 Taf. 29 (wohl das beste Stück) und 2642 Taf. 30. Head, Hist. num.[2] 434 Fig. 238. Vgl. Pauly, Wissowa, Realencykl. II 683 (Niese); Beloch, Gr. Gesch. III 1, 314.

[2]) Hierüber Journ. hell. stud. 1923 XLIII 66.

dem bartlosen Panskopf im Kreise tragen, der schließlich allerdings in das Bildnis des Königs umgestaltet wurde. Die mit diesen Worten vorausgesetzte Zeitfolge, wie sie Abb. 7 zunächst in den drei Stücken f, h, k veranschaulicht, ergibt sich mir im Gröbsten schon aus einer Weiterbildung des Schildzierats. Den sieben Bügeln der Umrahmung, die jetzt erst flachgedrückt und eingebogen sind, werden auch noch Sternchen eingefügt. Diese hat man offenbar nur zu Beginn der neuen Prägung (Abb. 7f) mit in der Regel vier einander durchkreuzenden Strichen so lässig gezeichnet, wie wir sie mit der Feder »schreiben«. Nach einer Übergangsform, wo der noch ebenso »kursive« Stern doch schon einen Mittelpunkt erhält, folgt die an sich alte Zierform, die grundsätzlich mit dem Schildzeichen unseres Gemäldes (Taf. II) übereinstimmt: acht um einen gesonderten Mittelpunkt angeordnete Strahlen, dick ansetzend und rasch sich zuspitzend (h, k, auch d, e). Bleibt doch im wesentlichen die letztere Sternform im Gebrauche auf den Münzen Philipps V., wo der Panskopf mit Wurfholz dem des Perseus mit Tarnhelm und Harpe gewichen ist, ja noch auf denen, wo der Kopf der »freien« Makedonia an die Stelle tritt [1]). Schon dieser enge Zusammenhang nach unten legt den Gedanken nahe, daß die Antigonosmünzen dem Doson oder wenigstens auch noch ihm gehören.

In der kleinen Anfangsgruppe mit den »kursiven« Sternchen ist nun der Panskopf, wie Abb. 7f ihn zeigt, zwar durch kurze Hörner bezeichnet, sonst aber einem jugendlichen, noch ziemlich edlen Satyr ähnlich [2]). Erst neben jener Übergangsform des Sterns mit nicht abgesondertem Mittelpunkt wird das Gesicht derber und männlicher, etwa dem der Barberinischen Satyrstatue in München vergleichbar [3]). In dem endgültigen Sternkranze dagegen klingt es nur noch selten an den jugendlichen Typus an [4]), macht vielmehr zumeist den Eindruck von Bildnissen aus gereiftem Lebensalter (Abb. 7, h, k) [5]). Hierher gehören schließlich auch unsere Berliner Münzen d [6]) und e [7]). Beide zeigen so ziemlich dasselbe männlich reife Gesicht mit starken Wangen, kleinem Mund und hochgezogener Braue, das nur die kurze Senknase entstellt, bei dem aber ohne die Spitzohren und Hörnlein, das deutlich gezeichnete Fell um den Halsansatz und das Wurfholz, kaum noch jemand an Pan denken würde. Letzteres Attribut zeigt sich nicht mehr in seiner ganzen Ausdehnung dem Kreisrahmen angeschmiegt, sondern ge-

[1]) Proben von beiden bei Head, Hist. num.² 233; 238 f. Anson, Num. gr. I 2 Taf. 11, 575; 20, 1015; 10, 564—566. [J. Hirsch.] VI. Catal. de monn. gr. Collect. Bement I vente 1924 Taf. 28.

[2]) Unserm Gieseckeschen Stück gleich oder ähnlich: J. Ward (G. F. Hill), Gr. coins and their parent cities 62 Taf. 10, 403. J. Hirsch, Katal. XXXIII Taf. 15, 669, wohl gleich Katal. XIII Taf. 16, 1180 (die bessere Abb.). S. auch Coll. Bement a. a. O. 784. — Zur Geschichte des Typus vgl. Furtwängler, Kl. Schriften I 211.

[3]) Am frühesten wohl J. Hirsch, Katal. XIII Taf. 16, 1178.

[4]) So z. B. J. Hirsch, Katal. XXXIII Taf. 15, 668.

[5]) Unserm Berliner h ähnlich J. Hirsch, Katal. XXX Taf. 15, 474, wohl dasselbe Stück wie XXV Taf. 7, 546. Vgl. auch Head, Hist. num.² 203 Fig. 146, ausnahmsweise mit gerader Nase, aber schräg auswärts hochgezogenen Brauen. Noch etwas anders Coll. Bement a. a. O. (Anm. 1) 785.

[6]) Ähnlich der im Haag, abg. Imhoof-Blumer, Monn. gr. 130 Nr. 70 Taf. D, 13. Gipse verdanke ich dem Direktor Herrn Dr. A. O. van Kerkwyk.

[7]) Tarn, Antig. Gon. 174 A. 20 und Titelblatt. Vgl. Imhoof, Monn. gr. 130 oben, wo die ältere Literatur.

schultert nur mit dem dicken Ende hinten herausragend, und gibt so Raum für die flatternden Bandenden des Diadems, das sich in die herkömmliche Furche über dem Nackenschopf gelegt hat. Da dieses nicht allzu augenfällige Kennzeichen von d noch nicht zu genügen schien, wiederholte man auf e in dem schmalen Zwischenraum des Doppelkreises in winzigen Buchstaben die Aufschrift der Rückseite βασιλέως Ἀντιγόνου. Ihr zu Ehren sind beide Seiten neu und sorgfältig durchgearbeitet, z. B. die Bügel des Schildrahmens ganz eigenartig dreifach gezogen und darum mit kleinern, gedrungenen Punktsternchen gefüllt, auch die Athena Alkidemos nach rechts gewandt, was indes schon früher vorkommt. So wird gewissermaßen die Rückkehr zur ausdrücklichen Bildnisprägung gefeiert.

Aber welcher von den zwei in Frage kommenden Königen ist gemeint? Gewiß derselbe Antigonos, den bei einer von ihm geleiteten Belagerung Verteidiger von der Stadtmauer wegen seiner Häßlichkeit verspotteten, was er zwar scherzend beantwortete (»und ich glaubte, mein Gesicht sei schön«), aber nach Einnahme der Stadt doch durch Verkauf der Leute in die Sklaverei hart bestrafte; nur sagt uns leider auch Plutarch nicht, ob das Gonatas oder Doson war [1]). Für ersteren nimmt, wie schon angemerkt, unsere Münzen nach Imhoof und anderen Tarn in Anspruch und setzt e als Titelbild vor sein treffliches Buch über den philosophischen König. Hat doch für diesen sein stoischer Glaubensgenosse, Freund und Hofdichter Aratos einen Hymnos auf Pan verfaßt [2]), und diesem Schutzgott feierte Gonatas noch als Greis sogar auf der Apolloninsel Delos Paneia (Tarn 380 f.). Ja, zahlreiche Kupfermünzen (wie Abb. 7 i) mit demselben Monogramm, das die offenbar im Wettbewerb mit Pyrrhos und Antiochos geprägten Makedonenschilde des Königs tragen (Abb. 7 c), zeigen den satyrähnlichen Gott ein Tropaion schmückend, an dem bereits ein gewaltiger Schild mit großem Buckel hängt, das also doch wohl nur dem wichtigen Galliersieg des Gonatas bei Lysimacheia (277) gelten kann [3]). Indes darf nicht vergessen werden, daß sich der Panskopf in einer dem Anfangstypus der Vierdrachmenstücke nicht allzufernen Idealform (Abb. 7 g) schon auf dem Kupfer Amyntas II. oder III. und noch nach dem Fall des Königtums auf dem der Botteaten findet [4]), so daß er nicht auf die Münzen Antigonos' II. beschränkt gedacht werden muß. Immerhin werden unsere Silberstücke mit diesem König anheben. Aber die schließliche Umdeutung ihres Pankopfes zum Königsbildnis, also eine Art Verherrlichung der eigenen Häßlichkeit, wie auch jene Rache für deren Verspottung von der Stadtmauer herab, paßt doch entschieden schlechter zu dem stoischen Verächter des Diadems und der Vergottung [5]), als zu dem mit Alexander verglichenen, kurzlebigen Sieger von Sellasia der sich Antigoneia feiern ließ und sonst gern alle Ehren mitnahm [6]). Diese ver-

[1]) Plutarch, de cohib. ira 458 F, Bernard. III 193.

[2]) Maaß, Aratea 229. Mehr Literatur bei Tarn a. a. O. 226 A. 5.

[3]) Die kurzen Nachrichten bei Laert. Diog. 2, 17, 140 und Iustin 25, 2. Vgl. Usener im Rhein. Mus. 1874 XXIX 43. Head, Hist. num.² 232.

[4]) Catal. gr. coins Brit. Mus. Maced. 13. 168; Head, Hist. num.² 222. 243. Ich habe auch davon mehr Stücke in Berlin gesehen als das in Abb. 7 g.

[5]) Stobaeus, Flor. 7, 20. Plutarch, de Isid. et Osir. 360 C D, Bernard. II 494. Vgl. Tarn a. a. O. 435.

[6]) Polyb. 2, 70; 9, 36, 4; 5, 9, 8. Plutarch, Kleom.

schämte Rückkehr zu der seit Demetrios I., offenbar infolge der langen Herrschaft seines philosophischen Sohnes, ruhenden Bildnisprägung durch Doson bildet den richtigen Übergang zu deren rückhaltloser Wiederaufnahme unter seinem Nachfolger Philipp, dessen Münzen mit dem Bildnis als Perseus, wie gesagt, unmittelbar an die mit Pan-Antigonos anknüpfen (S. 75).

4. DIE FRAU NEBEN DEM MAKEDONENKÖNIG.

So bleiben für den Träger der καυσία διαδηματοφόρος, zu dem wir nach dem notgedrungenen Umweg zurückkehren, nur Antigonos II. und sein Sohn Demetrios II. zur Wahl, und diese neigt sich von vornherein zu dem berühmteren Vater. Auf seinen Münzen fanden wir den Makedonenschild am ähnlichsten verziert wie in dem Gemälde, bei seinem Altersgenossen Pyrrhos die ähnlichste Haartracht (S. 69). Als das abgeschnittene Haupt dieses Feindes dem Gonatas gebracht wurde, deckte er seine Kausia darüber, die er nach Makedonensitte ebenso zu tragen gewöhnt war [1]), wie sein Vater Demetrios (S. 73). Weitere Bestätigung bringt der Zusammenhang, worin ihn das Bild zeigt. Der junge König blickt, mit stark verschobenen Augensternen, in ernster Aufmerksamkeit fast andächtig auf die mächtige Frauengestalt, die sich neben ihm auf die tiefere Bodenstufe rechts vorne niedergelassen hat. Vorgebeugt legt sie den linken Unterarm schräg über das tiefer herabgelassene Knie und stützt, λέχρις ἐρεισαμένη [2]), aufs gehobene rechte den rechten Ellbogen, die Hand am Kinn des lebhaft aufschauenden Gesichts. So schließt die Gestalt sich Zug um Zug an das Urbild der auf dem Omphalos sitzenden Themis (Abb. 8) — oder wer es sonst ist —, die auf der Kertscher Vase in Petersburg dem Auszug des Triptolemos beiwohnt. Hier jedoch muß es ein sterbliches Weib sein. Ihr Aufblicken kann sich nur auf den königlichen Jüngling beziehen, obgleich die Richtung der scharfen Seitenansicht des Gesichts streng genommen an dem etwas in den Hintergrund Geschobenen vorbeigeht. So erklärt es mir Amelung vor dem Urbild sehr entschieden gesehen zu haben, weshalb ihm die Frau vielmehr ins Leere oder nach dem unzweifelhaft herüberschauenden Alten



Abb. 8. Themis von einer Kertscher Vase. Nach F R. II Taf. 70. Druckstock von B. G. Teubner.

30, Arat 45; Athen. 6, 251 D. Mehr bei Tarn a. a. O. 435 und 250; A. 106 sind ihm die Panmünzen für Gonatas unbequem.

[1]) Valer. Max. 5, 1, 4: humo caput sublatum causea, qua velatum caput suum more Macedonum habebat, texit.

[2]) So sagt Apollon. Rhod. Argon. 3, 1160 von Medea, die in sehr ähnlicher Haltung die Folgen des eben geschlossenen Liebesbundes vorausahnt.

jenseits der gemalten Säule zu blicken schien. Aber Barnabei und Massow bezogen angesichts des Wandgemäldes doch ihren Augenaufschlag auf den Sitzenden. Nur ging der Herausgeber sicher in die Irre, wenn er gieriges Liebesverlangen der giovine donna herauslas, die bei Pfuhl S. 87 gar ein Mädchen heißt. Solche Bezeichnungen passen jedoch gar nicht auf diese Frau, deren edles Gesicht auf einem bis in das Doppelkinn und die mehr als vollen Wangen hinauf geradezu schweren, fettleibigen Körper sitzt. Man umspanne nur mit dem Auge den hochumgelegten Gürtel und die Hüfte darunter. Am nächsten kommt ihr darin die Mutter Niobe, noch näher als die Statue der Uffizien die des pompeianischen Marmorgemäldes (Pfuhl Abb. 652). Der so unzweideutig mütterlichen Gestalt entsprechend muß das Aufleuchten der Miene, mit dem feurigen, dunkeln Auge und den geöffneten Lippen, zwischen denen die obere Zahnreihe sichtbar wird — nicht unähnlich dem hier 1919, 137 auf die Dionysosbraut Ariadne gedeuteten Kopfe vom Südabhang — vielmehr stolze Mutterliebe bedeuten. Also die Mutter des jungen makedonischen Herrschers, nicht ganz ohne Bildniszüge auch im Gesicht, dessen Nase fein gebogen ist. Ihre Volkszugehörigkeit mag dem Kundigen die Tracht näher bestimmt haben. Das um die Beine von weißem Mantel umhüllte Hauptgewand — nach v. Massow entschieden grau-violett, nach Langlotz stellenweise mit Graugelbbraun überstrichen, der einzige Anhalt für Barnabeis Angabe S. 59, der aber auch sonst den Purpur grün sah — zeigt echt dorisch die prachtvollen Arme der λευκώλενος und ihren Ansatz bis unter die Achselhöhlen. Beinah etwas Ländliches hat das zur Haube zusammengefaltete rotbraune Kopftuch mit im Nacken verknoteten und hinabhängenden Zipfeln [1]). Nur vorn, von der niedrigen Stirn bis zum Ohr, kommt ein schmaler, lockiger Haarstreifen zum Vorschein. Im Ohrläppchen ein kleiner einfacher Goldring. Dagegen Barnabeis larga armilla di oro sul braccio sinistro hat weder E. Frank noch v. Massow bestätigt, nur Langlotz, und er doch zögernd. Das alles, besonders die schwere Körperfülle, paßt weit besser, als zu einer Göttin, etwa der Verkörperung einer Landschaft, zur Königin Mutter, die freilich aufgerichtet den jungen König gewaltig überragen würde. Doch ist auch Mutter Niobe in der Marmorgruppe bedeutend größer gewachsen, als selbst die größte von ihren erwachsenen Töchtern in dem die elende Florentiner Kopie fast um Haupteslänge überragenden Urbild aus dem Besitz des Chiaramontipapstes.

Wurde vorhin in dem jungen König richtig Antigonos Gonatas vermutet, dann ist seine liebevolle Mutter die edle Phila, die staatskluge Lieblingstochter des Reichsverwesers Antipatros. Sie wurde schon 322 mit Krateros vermählt, aber nach dessen frühem Tode im Kampfe gegen Eumenes wohl schon 321/0 wieder verheiratet mit dem erheblich jüngern, eben erst erwachsenen Demetrios, der nur ungern diesen Wunsch seines Vaters, des einäugigen Antigonos, erfüllte [2]). 318

[1]) A. J. Reinachs Auffassung der Haube als einer »phrygischen Mütze« (oben S. 68 A. 4) ging auch mir durch den Kopf, als ich nur auf Barnabeis Taf. 8 angewiesen war. Unsere Taf. II schließt sie aus, in Übereinstimmung mit einer von Fräul. E. Frank vor dem Urbild hergestellten Skizze, die frühere Angaben Amelungs bestätigt, von spätern Massows ergänzt wird.

[2]) Plutarch, Demetr. 14 und 27. Diodor 19, 59, 3—5.

gebar sie dessen gleichnamigen Enkel und bald darauf Stratonike (S. 65). Noch um die Zeit, als der Belagerungsmeister Rhodos bedrängte, wurde ihm eine nützliche Sendung dieser Frau weggekapert. Sie lebte damals vermutlich in der Nähe, etwa in Lykien, da ein Sohn dieses Landes, Demarchos, ihre Leibwache befehligte[1]). Aber das eheliche Verhältnis muß sich immer mehr gelockert haben, da ihr junger, genußsüchtiger und ehrgeiziger Gemahl nicht nur in schamlos betriebenen Liebschaften, sondern auch in weiteren Heiraten selbst dem Mindestmaß von schuldiger Rücksicht Hohn sprach. Nach der schweren Niederlage bei Ipsos (301) jedoch finden wir trotz allem Phila in Rossos um die Aussöhnung des Demetrios mit dem bejahrten Schwiegersohn Seleukos, weiterhin als Abgesandte des Gatten um die mit ihrem Bruder Kassandros bemüht, und nach dessen Tode, dem der Fall seines Hauses rasch folgte (294), verdankte es Demetrios zum guten Teil dem Ansehn der Antipatrostochter, einer wahren mater castrorum, wenn das Königtum der alten Heimat ihm zufiel. Erst als der Leichtsinnige sogar diese heiß begehrte Stellung nicht festzuhalten vermochte und vor den zu Pyrrhos oder Lysimachos übergehenden Makedonen fliehen mußte (287), gab ihn selbst Phila auf, jedoch nur, indem sie sich das Leben nahm[2]).

Den Sohn erzog die königliche Frau zu derselben Treue gegen den Vater, die letzterer dem seinigen bewiesen hatte. Als Demetrios noch nicht lange Makedonenkönig war (293), da half ihm der 25jährige Antigonos das abgefallene Böotien zurückgewinnen. Als jener endgültig in des Seleukos Gefangenschaft fiel (285), legte der Sohn Trauer an und bot sich selbst als Geisel für die Freilassung des immer noch Gefürchteten dar. In tiefem Schmerz brachte er schließlich die goldene Aschenurne des Vaters auf dem größten Admiralschiff nach Griechenland heim[3]). Solch ein Sohn dürfte einer solchen Fürstin besonders nahe verbunden gewesen sein, auch wenn sie von seinem Vater getrennt lebte. Dies wäre der Sinn unseres Bildes: Antigonos, wie gesagt wurde (S. 70), als die Person gewordene Besatzung der ihm anvertrauten Länder, ermutigt durch die liebevolle Bewunderung der Mutter. Freilich hat es Phila unseres Wissens nicht erlebt, daß ihrem Sohn die Königsmütze zukam. Aber dieses Wissen kann hier in mancher Richtung unvollständig sein. Vielleicht hat Demetrios, gleich Seleukos I., den treuen Kronprinzen und Statthalter schon vor dem Tode der Königin zum Mitherrscher angenommen, was ihm, der so lange das Diadem mit dem eigenen Vater geteilt hatte, besonders nahe liegen konnte[4]). Vielleicht auch gebührte die mit der Königsbinde geschmückte Makedonenmütze schon dem anerkannten Thronfolger und unterschied sich gar von der des wirklichen Herrschers gerade dadurch, daß an ihr die Bandenden seitlich nicht hinten herabhingen (S. 73). Am unbedenklichsten aber scheint mir die Annahme, unser συγγενικόν (S. 64), das Mutter und Sohn in ideal

[1]) Plutarch, Demetr. 22. Sylloge inscr. gr. 3 I 333 mit Anm. Hillers von Gärtringen.

[2]) Plutarch, Demetr. 32. 37. 45. Diodor. 19, 59, 4. Beloch, Gr. Gesch. III 1 237 f.

[3]) Plutarch, Demetr. 39. 40. 51.

[4]) Ob dafür etwas aus dem Schwanken der Angaben über die Regierungsdauer des Gonatas zu gewinnen ist, vermag ich noch nicht zu beurteilen. Vgl. Tarn a. a. O. 112 A. 3; 434 A. 6.

unbestimmter Landschaftsandeutung zusammensetzt, habe sich nicht in allen Einzelheiten ängstlich an einen scharf bestimmten Zeitpunkt gehalten. Stellt doch auch das Alexandermosaik einen Vorgang dar, der sich nie und nirgends hat begeben. So vertraue ich, daß diese kleine »Unstimmigkeit« die vorgetragene Deutung nicht ernstlich gefährden kann. Bewährt sie sich, dann lernen wir daraus für Philas selbst nach unserer dürftigen Überlieferung verehrungswürdige Persönlichkeit, daß die Wirkung ihres edlen und feurigen Angesichts durch schwere Überfülle des Körpers beeinträchtigt wurde. So wäre die Abneigung des schönheitsdurstigen jungen Helden gegen die ihm aufgezwungene ältere Frau noch verständlicher.

5. DER ALTE LEHRER DES KÖNIGS.

Das erhaltene linke Nebenfeld bot, durch die erwähnte Scheintür verkürzt, nur Raum für eine Gestalt, zumal da sie von dem Paar im Mittelbilde durch beträchtlichen Abstand getrennt bleiben sollte (Taf. II). Wen sie darstellt, ist wenigstens in der Hauptsache klar [1]). Barnabei 58 dachte sich, auf dem Irrweg seiner Deutungsversuche aus der Heldensage, den in ernster Teilnahme auf das Menschenpaar blickenden Alten als Pädagogen des Jünglings. Er verglich den von Petersen erkannten in einem Stuckrelief des Farnesinahauses, der in ganz ähnlicher Haltung am linken Ende dem Gespräch von Phaeton und Helios beiwohnt [2]). Der städtischen Tracht und sonstigen Erscheinung nach hätte er noch besser hellenistische Tonfiguren vergleichen können [3]). Solche leiten uns hinüber zu der nicht allzu weit abliegenden Deutung, die nur der gar nichts Knechtisches aufweisenden, selbstsichern Würde dieses alten Mannes noch besser entspricht und sich allein in den hier gewonnenen Zusammenhang fügt: ich meine die im wesentlichen schon von Pfuhl 879 vorweggenommene auf einen Philosophen. Nur gerade zu Epikur oder einem seiner Anhänger, die nach den erhaltenen Köpfen von ihm selbst, Metrodoros und Hermarchos Haar und Bart doch ganz anders gepflegt, namentlich den letztern runder zusammengehalten trugen, will die ganze Erscheinung nicht passen. Schlecht taugt für solch feine Herren besonders auch dieser zackige Stecken, wie ihn unter dem Namen βακτηρία καμπύλη ein Aristophanesbruchstück dem ἄγροικος [4]), als βακτηρία τῶν σκολιῶν der 5. Charakter Theophrasts mit anderen Mittelchen um aufzufallen dem ἄρεσκος gibt [5]). Einen von den mit besonders schweren Knütteln prunkenden Kynikern zu erkennen verbietet jedoch der Goldring mit rotem Stein an der linken Hand, das gute, riemen-

[1]) Freilich nicht für S. Reinach, Répert. peint. 33, 1: Asklépios ou plutôt un devin, unter Hinweis auf Le Musée III 166. Das feine Stück kam mir bei wiederholtem Betrachten, allerdings nur durchs Glas des Schrankes im Louvre, nicht verdächtig vor, wie Winter.

[2]) Monum. dell' Inst. Suppl. Taf. 33. R. M. 1895 X 67 mit Textbild. Helbig, Führer 3 II Nr. 1332.

[3]) Winter, Typen fig. Terrak. II 402, besonders 6 (besser abgeb. Monum. Piot II 169 Taf. 20, 3, vgl. auch Pottier, Diphilos 79 Nr. 292 Taf. 17).

[4]) Aristoph. Br. 128 Kock aus Pollux 10, 173. Daher wollte Goligher in der Class. Review 1899 XVIII 98 f. statt βακτηρία geradezu καμπύλη schreiben bei Demosth. 37 gegen Pantain § 52.

[5]) Vgl. die Anmerkung in der Leipziger Ausgabe von 1897, 45 f.

reiche Schuhwerk (nach Massow rotbraun mit gelbgrauen Riemen) und der nicht eben tribonartig knapp bemessene pesante mantello violaceo, dessen Farbe (nach dem eben genannten Gewährsmann) geradezu mit der der Königschlamys im Mittelfelde übereinstimmt. Die ganze Erscheinung des würdigen Alten taugt am ehesten zu einem Stoiker, und mit solchen war wohl kein hellenistischer König näher befreundet als Antigonos Gonatas. Am liebsten würde man Zenon selbst erkennen, anschaulich dargestellt als den maßgebendsten Beobachter und Beurteiler seines hohen Schülers, der den Tod des alten Lehrers mit den Worten beklagte: οἷον εἴη θέατρον ἀπολωλεκώς [1]). Der Kopf unseres gemalten Philosophen könnte vielleicht zur Not als verschönerte, die »jüdischen« Züge verwischende Wiedergabe der plastischen Zenonbildnisse gelten, die doch wohl den Stoiker aus Kition und nicht den Epikureer aus Sidon darstellen [2]). Aber von den sonst überlieferten Eigenschaften des schwächlichen, magern, dunkelfarbigen Φοινικίδιον [3]) wäre höchstens eine Andeutung in der, mit dem jungen König verglichen, gebräunten Hautfarbe, nichts in der stämmigen Gestalt mit den kräftigen Armen und Händen wiederzufinden. Eher könnte man sich so den von Zenon dem Antigonos zugewiesenen Schüler und Landsmann Persaios denken; der aber kann nicht so viel älter gewesen sein als sein König und wurde in dessen Diensten ein Staats-, Hof- und Lebemann [4]). Bleiben wir bei dem unzweideutigen Eindruck, der Alte müsse ein philosophischer Lehrer des fürstlichen Jünglings sein, dann kommt wohl nur noch, obwohl kein Stoiker, sondern am ehesten Megariker, Menedemos von Eretria in Betracht. Er war in der Tat der erste Mentor des makedonischen Prinzen, kein Schriftsteller, sondern ein praktischer Philosoph, im Staatsdienste der Heimat geübt und bewährt, ein weltgewandter und doch schlichter, bis ins Alter handfester und lebensfroher, eigenwilliger und stolz freimütiger Mann [5]). Mit einer solchen Persönlichkeit läßt sich, so scheint mir, der kräftige Graukopf, der mit übergeschlagenen Beinen so frei und sicher dasteht, seinen derben Stock so fest gepackt hält, so zuversichtlich auf die Gruppe von Mutter und Sohn blickt, gut vereinigen. Wie immer er nun auch geheißen haben mag: daß solch ein unverkennbarer Philosoph hier als dem jugendlichen König, wenn auch in einigem Abstand, zunächststehender Mann erscheint, ist eine weitere Bestätigung für den gefundenen Namen des letzteren.

Im rechten Seitenfelde dieser Wand war das Gemälde leider von einer Ausbesserung in weißem Stuck verschlungen (Barnabei 60). Aber nach der anfangs dargelegten genauen Entsprechung der zwei einander gegenüberliegenden Wände muß das verlorene Bild in der Gesamtanlage der sitzenden Kitharspielerin mit ihrer kleinen Magd von der Wand rechts entsprochen haben (Taf. III). Tat es

[1]) Laert. Diog. 7, 1, 16. Vgl. Usener, Epicurea 163 fr. 208, worauf ich durch Tarn a. a. O. 236 A. 47 d aufmerksam werde. Das ganze Verhältnis des Königs zu Zenon bespricht Tarn 34 f. 230 f.

[2]) Bernoulli, Gr. Ikon. II 136 ff. Taf. 18, Hekler a. a. O. Taf. 104 und zuletzt Poulsen, Ikonogr. Miscellen 15 ff. Seitenansicht außer bei Bernoulli bei Arndt, Portr. 236.

[3]) Laert. Diog. 7, 1, 2—3.

[4]) Susemihl, Gr. Liter. der Alexandrinerzeit I 68 ff. Tarn, Antig. Gon. 232. 496.

[5]) Laert. Diog. 2, 18, 9. Tarn a. a. O. 22 f. 25 ff. 494.

dies auch im Gegenstande, dann könnte es die Jugendgeliebte des erst spät verheirateten Antigonos dargestellt haben, die Hetäre Demo. Sie war die Mutter seines Bastards Halkyoneus, der schon 273/2 bei Einschließung und Tod des Pyrrhos in Argos eine ansehnliche Rolle spielte, aber bald darauf noch jung den Schlachttod fand [1]).

II. DIE RECHTE OEKUSWAND.

Die Bilder der Ostwand gehören, von den schon besprochenen der westlichen leider getrennt, dem Metropolitan-Museum zu New York. Sie sind alle drei erhalten, nur nicht im ununterbrochenen Zusammenhang mit den nachgebildeten Bauformen. Doch gibt wenigstens die Umrahmung des Mittelfeldes das hier auf S. 97 wiederholte Textbild des zu Beginn angeführten Verkaufskataloges von A. Sambon, dessen Tafeln 1 bis 3 jedes einzelne Gemälde in Farben nachbilden, diese selbst nach dem Urteile der Hüterin der New Yorker Antikenschätze, Fräulein Gisela Richter, »ungefähr richtig«, in der Zeichnung jedoch meist wenig genau. Dies lehrt der Vergleich mit den photographischen Aufnahmen. Zu den auf Barnabeis wohl ein wenig nachgebesserten Tafeln 5, 6 und im Textbilde 12 wiedergegebenen kamen dank der genannten Fachgenossin sowie Paul Herrmann und der Verlagsanstalt Bruckmann diejenigen Photographien, die letztere zu unserer Lichtdrucktafel III verarbeitet hat. Fräulein G. Richter ist noch für die unerschöpfliche Geduld zu danken, womit sie immer wieder neu auftauchende Einzelfragen über den Tatbestand beantwortet hat.

6. DIE KITHARSPIELERIN.

Begonnen sei hier nicht mit dem mittleren Gruppenbilde, sondern mit dem des linken Seitenfeldes, weil es sich meines Erachtens wenigstens nach dem Stande der Dargestellten einigermaßen sicher deuten läßt. Die Wirkung des Ganzen vermittelt das Textbild 9 vielleicht noch kräftiger als die ihm zu grundeliegende Tafel 5 bei Barnabei oder ihre Quelle, während unsere Taf. III dieselbe Bruckmannsche Vorlage wiedergibt wie Pfuhls Abb. 716. Sambons Farbentafel ist in der Zeichnung besonders ungenau.

Eine schöne Frau mit großem Saitenspiel sitzt auf stattlichem Lehnstuhl, hinter dem ihre kleine Dienerin bereitsteht. Die Sichtbarkeit der letzteren fördert das gitterartige Gleichlaufen aller wagerechten Hölzer, einerlei welcher Seite des Gerätes sie angehören. Doch kommt derselbe Verzicht auf Verkürzung und Verschiebung auch in anderen Wandgemälden vor, wo keine Gestalt durch das tektonische Gliederwerk hindurchzusehen ist [2]). In unserem Fall ist er deshalb auf-

[1]) Demo bei Athen. 13, 578 A, aus Ptolemaios von Megalopolis. Halkyoneus bei Valer. Max. 5, 1, 4; Plutarch, Pyrrh. 34; cons. ad Apoll. 119 C, Moral. Bernard. I 291 f. Vgl. Tarn 247 f. 273 f. 301.

[2]) Der beste Beleg ist wohl der Thron der Aphrodite, der Ares von hinten an den Busen greift, Herrmann, Denkm. Taf. 2. Vgl. Helbig Nr. 1168, Mus. Borb. X Taf. 44, S. Reinach, Répert. peint. 179, 5.

fällig, weil im Bilde daneben wenigstens die Seitenansicht des sehr ähnlichen Lehnstuhls leidlich verkürzt erscheint. Es ist beide Male das, was in der griechischen Schriftsprache von Homer an Thronos heißt, während die Lateiner dafür wohl aus einer hellenischen Nachbarmundart die allgemeinere Bezeichnung cathedra übernommen haben. Das Gerät der Frau ist nur etwas leichter geformt und zier-



Abb. 9. Linkes Feld der Ostwand aus dem großen Speisesaal von Boscoreale in New York. Wiederholt aus Altert. v. Pergam. VII 2, 74.

licher ausgeschmückt. Die gedrehten Beine folgen einer bis auf die Lager altkorinthischer Vasenbilder zurückreichenden Grundform: die obere Hälfte annähernd walzenförmig, die untere kegelstutzförmig [1]. Doch sind hier beide Teile schon entschiedener geschweift, die Abschlüsse und Absätze reicher gegliedert als in den klassischen Zeiten. Die nochmals stark ausladende Rundplatte dicht

[1]) Ältere Belege bei Caroline Ranson, Couches and beds Fig. 2, 5, 7, 8, 10, 38, 41. Erhaltene Holzbeine der Art in Berlin bei derselben im J. d. I. 1902 XVII 126, 130. Mehr S. 82 A. 2; S. 84 A. 1.

überm Fußende finde ich zuerst, noch in bescheidener Andeutung, auf Kertscher Vasen [1]). Die Rückenlehne hat den kantigen Eckstollen kräftig nach außen geschweift und stößt in spitzem Winkel an die obere Querlatte, der noch zwei weitere von abnehmender Breite gleichlaufen. Bei der Seltenheit ähnlicher Hausgeräte in der hellenistischen Kunst ist es kein Wunder, daß ich diese Lehnenform nirgends genau wiederfinde. Immerhin ähnlich ausgeschweift ist die Lehne des im Querschnitt durchaus kreisförmigen Marmorsessels Corsini, der jedoch auch hierin, wie sonst, mit altetruskischen Erz- und Tonstühlen zusammenhängt [2]). Auch bezeugen den Gebrauch ähnlich gebogener kantiger Hölzer die Beine des ins 6. Jahrh. hinauf und in die Kaiserzeit hinabreichenden leichten Lehnsessels vom Typus der Hegesostele vor dem Dipylon und der beiden Komikerstatuen im Vatikanmuseum. Ebenso dauerhaft war das Bedürfnis nach Erbreiterung der Rückenlehne über die Sitzbreite hinaus; nur wurde es meist durch Vorsprünge des oberen Querbretts befriedigt. Unsere barock wirkende Form kann also wohl gut hellenistisch sein. Statt des rotbraunen, schräg gemaserten Holzes der übrigen Teile zeigt die Rückenlehne der Kitharistria, nach Sambons Tafel, ein kräftiges Rot, ungefähr krappfarbig. Davon setzt sich in dünnen gelben Strichen eine zierliche, wenngleich nicht allzu sorgsam ausgeführte Musterung ab. Die drei Querlatten der Rücklehne faßt jederseits die schlichteste mäanderähnliche Linie ein, die an das in hellenistischer Zeit beliebte Mauerzinnenmuster oder πυργωτόν erinnern kann [3]). Dazwischen jedesmal eine Reihe einfacher Kreise, die zuunterst ohne rechte Raumnot am kleinsten sind; zwischen ihnen stehen nur am obersten Querholz lotrechte Striche, an beiden Enden mit offenen, zwickelfüllenden Winkeln oder Schnörkeln endigend. Den freibleibenden, breiten Streifen nehmen nur sechs große konzentrische Doppelellipsen ein, deren Zwickel vom mittleren Quersteg aufwärts kleine Ringlein ausfüllen. Die spitze Ecke oben bleibt unbefriedigend leer. Zu diesem schlichtgeometrischen Ornamentsystem weiß ich aus hellenistischer Kunst nur entfernt Ähnliches, das beizubringen sich nicht lohnt. Die schmale Seitenfläche des Stollens nimmt ein ionisches Kymation ein, nach die Farbentafel berichtigender Angabe von G. Richter »nicht als Relief, sondern nur gelb auf rot gemalt«, mit scharf abgegrenzten Schattenstreifen, wie sie auch an größeren Eierstäben des frühern Hellenismus wiederkehren [4]).

Die Armlehne bildet ein von der Außenkante der Rückenlehne ausgehender

[1]) Vorbereitung zum Parisurteil F. R. II Taf. 69 (danach Pfuhl Abb. 597). Paris vor Helena ebenda 79, 1. Dann unteritalisch, z. B. Leichenfeier für Patroklos F. R. II Taf. 89. Dionysos und Frau auf Maultier 120, 2. — Von Wandbildern vgl. Herrmann, Denkm. Taf. 2 Ares und Aphrodite, nur daß die hier sonst klassisch einfachen Stuhlbeine unten die schwere Quaste altorientalischer Herkunft haben.

[2]) Monum. d. Lincei 1916 XXIV 401 ff. Abb. 1 Taf. 1 erläutert von Ducati. Monum. d. Inst. XI Taf. 9, Annali 1879, 312 Brunn. Etruskische Stühle auch bei Koeppen und Breuer, Gesch. d. Möbels 154 ff. Abb. 215; 223.

[3]) Symposion Ptolemaios II. (Abhandl. sächs. Ges d. Wiss. 1914 XXX II) 52—54; 112; 173.

[4]) Am ähnlichsten wohl an dem plastisch gebildeten Giebeldreieck aus dem Serapeion bei Watzinger, Gr. Holzsarkophage 33 Abb. 57, Weicker, Seelenvogel 180 Abb. 90. In reiner Malerei ähnlich an dem delischen Stück Wandputz Monum. Piot XIV 1908 Taf. 8. U. a. m.

Rundstab mit entsprechender Stirnscheibe, deren Verzierung auch G. Richter unklar bleibt; vielleicht war es eine Maske. Die tektonische Grundform begegnet schon an den im übrigen anders gebauten Thronen der Heratonfiguren aus Tiryns, dann an diesen ähnlichen auf apulischen Prachtamphoren, und schließlich, zusammen mit Stuhlbeinen wie die unseres Bildes, in anderen Wandgemälden [1]). Wie in den meisten dieser jüngern Beispiele und an sonstigen Thronen archaischer und klassischer Kunst wird im Mittelfelde die entsprechende Armlehne von einem vierfüßigen Fabelwesen getragen (S. 97). Bei der Kitharspielerin dagegen stützt sie ein bärtiger Mann, der sich aufs linke Knie niedergelassen hat, die entsprechende Hand am Oberschenkel, den rechten Arm auch gesenkt hält; sogar das nackte Schamglied meine ich zu sehen. So zögere ich nicht den Typus der knieenden Silene wiederzuerkennen, die im Dionysostheater bei einem späten Umbau als Träger des Proskenions eingefügt wurden, aber schon weit früher zu ähnlichem Dienste geschaffen sind [2]). Den verwandten Typus der auf beiden Knien ruhend ihre Last tragenden Atlanten im kleinen Theater zu Pompeii [3]) zeigt, wohl wieder in Silensgestalt, als Armlehnenstütze verwendet der (sonst andersgeartete) Sessel des siegreichen Schauspielers in dem feinen Dresdner Relief aus früher Kaiserzeit [4]). Bewährt sich diese Auffassung der Stützfigur, dann gehört die Besitzerin des Lehnstuhls schon deshalb auch zum Gesinde des Dionysos und nicht unmittelbar in die vornehme Welt, wohin uns das Mittelbild der Westwand geführt hat. Daß sie dennoch in allem Behagen lebt, zeigt uns nochmals das unter der Armlehne vorschwellende Kissen mit hellblauem (nicht, wie Barnabei angab, myrtengrünem), von goldgelben Streifen durchzogenem Überzug. Nur durch die Grundfarbe angedeutet wird es auch neben dem rechten Knie der Sitzenden sichtbar. Unter ihren Oberschenkeln ist allerdings nicht recht Platz für das Polster.

Auf so reicher und weiter Grundlage förmlich ausgebreitet sitzt die schöne Kitharspielerin. Die Farben ihrer Kleider sind wesentlich dieselben wie die der mutmaßlichen Königin-Mutter von der Wand gegenüber (S. 78): grauvioletter Chiton und weißer Mantel, den die Kithar weit nach rechts schiebt. Durch seinen feinen Stoff scheint, nach der Farbtafel bei Sambon, etwas von der sehr hellen — ebendort nach G. Richter allzu hell wiedergegebenen — Haut hindurchzuschimmern. Die samt Knöchel sichtbare schöne Frauenhand an den Saiten trägt

[1]) Tiryns I 61 Taf. 2 Frickenhaus. Eine ähnliche Terrakotte aus Korinth in Berlin bei Koeppen und Breuer a. a. O. 34 Abb. 184. — Münchener Unterweltsvase und Dareiosvase bei F. R. I Taf. 10, II Taf. 88, Baumeister, Denkm. I Taf. 6, III Taf. 87. — Klassizistische Aphrodite aus dem Farnesinahause Pfuhl, Malerei Abb. 720, Monum. d. Inst. XII Taf. 21. Aphrodite mit Ares oben S. 82 A 2; Achill mit Briseis Herrmann, Denkm. Taf. 10, Pfuhl Abb. 655. Wohl auch beim jungen Zeus des Vettierhauses Herrmann Taf. 46, dem von Nike gekränzten daselbst 121 u. a. m.

[2]) Die größte Abb. immer noch Monum. d. Inst. IX Taf. 16, S. Reinach, Répert. stat. II 57, 5. Doch genügt die Photographie des Proskenions bei M. Bieber, Denkm. zum Theaterwesen Taf. 7.

[3]) H. v. Rohden, Pomp. Terrak. Taf. 26, 1. Mau, Pomp.[2] 162 f. Abb. 77; 79.

[4]) M. Bieber a. a. O. 110 Nr. 45 Taf. 55, 1; dieselbe, Dresdner Schauspielerrelief 74, wo die oben benützten Vergleichsstücke beigebracht sind. Zur Zeitbestimmung: Sieveking im Text zu Brunn, Arndt, Denkm. 628 b.

einen Ring mit gelbem Stein. Der rechte ganz bloße Arm ist leider durch Versinterung entstellt. An seinem Armband eher als an dem andern erkannte Barnabei, daß es sich mit Tierköpfen, wie er meinte von Schlangen, öffnet. Die ziemlich breit auseinanderstehenden Füße sind etwas zur Seite gesetzt, der rechte weiter vor, so daß sich sein gelbbrauner Schuh zeigt. Das Fehlen der in der Regel zu einem Thronos gehörigen Fußbank, die wir doch vor dem unscheinbaren und darum unsichtbaren Sitze der Nachbarin finden werden (S. 98), betont die Höhe der Unterschenkel, die schlanken Hochwuchs verraten. Demgemäß ist der Oberleib



Abb. 10. Pompejanisches Wandbild, stimmende Kitharspielerin.
Wiederholt aus Winter, Kunstg. in Bild.[1] I 95, 7. Druckstock von A Kröner, Leipzig dargeliehen.

eher kurz. Durch den dunklen Chiton macht sich hier am deutlichsten die Rundung des Busens geltend, obgleich der (bei unserer Phila hochsitzende) Gürtel nicht sichtbar wird.

Den aufrechten Oberkörper überschneidet schräg ansteigend das sehr lange Saitenspiel, so daß seine ausgreifenden Armenden dem spitzen Winkel der Rückenlehne entsprechen, deren obere Wagerechte annähernd der Saitensteg fortsetzte. Die etwa goldgelbe Holzfarbe setzt sich unten gegen das Weiß des Mantels klarer ab als in den Photographien, noch deutlicher gegen den dunklen Chiton die inneren Zacken der πήχεις und die weißen Saiten. Ihre geringe Zahl, fünf, nur für eine Vereinfachung des Wandmalers zu halten, widerrät schon ihre im einzelnen sorgfältige Darstellung auch auf dem pompeianischen Wandbilde Abb. 10, wo so eine Künstlerin, von drei Genossinnen umgeben, dieses ihr Spielgerät nach einem neben

ihr auf dem Ruhebett liegenden zweiten stimmt [1]). Auch kennen wir aus dem Dithyrambendichter Telestes von Selinus eine fünfsaitige Spielart der lydischen Magadis, und zu einer solchen würde nach Aristoxenos die Abwesenheit des Plektrons in unserem Bilde stimmen, wonach überdies das Tun der Dame als ψάλλειν und nicht κιθαρίζειν zu bezeichnen wäre [2]). Dennoch gebührt ihrem Instrument der doch wohl allgemeinere Name Kithara, denn in wesentlich derselben langgestreckten Form geben es nicht selten die zwischen 168 v. Chr. und 43 n. Chr. geprägten Silbermünzen des lykischen Bundes mit Apollonkopf anderseits, für die inschriftlich der Name κιθαρηφόροι feststeht [3]). Doch findet sich dieselbe Form schon früh im 3. Jahrh., z. B. auf Münzen von Chalkedon [4]). Auch in den kleinen Münzreliefchen zeigt der Schallkasten der Länge nach oft die stumpfwinkelige Mittelkante wie im Gemälde, samt einer ähnlichen Gliederung der Arme. Diese reichen hier mit wenig abnehmender Breite, die zuoberst nochmals geschweift ausladet, bis an das nicht ganz deutlich erhaltene ζυγὸν mit den Wirbeln der Saiten, das nach vorn herausragend mit einer Rundscheibe endet. Sie trägt als Zierat eine weiße Spirale, gleich dem Endknopf der Armlehne am Thron des Mittelbildes (S. 97). Wie an der Kithar diese Rundscheibe mit dem Saitensteg zusammenhängt, lassen mich die zwei voneinander hier stark abweichenden Aufnahmen — die Farbtafel versagt dafür ganz — nicht sicher erkennen. Deutlich sind erst wieder die schlanken obersten Fortsätze der πήχεις, die sich aufwärts, nach dem treffenden Ausdruck Barnabeis, trompetenförmig erbreitern. Doch behalten sie den rechteckigen Querschnitt der Arme bei, den die Schatten links und das, wie im Mittelbilde, von rechts kommende Licht klar anzeigen. Gemäß der unsichern Perspektive ist der hintere Fortsatz erheblich länger. Auf sein breites Kopfende legt die Frau die Spitze ihres rechten Zeigefingers. Es wird ein Pflock sein, der niedergedrückt den Saitensteg beim Stimmen in der erforderlichen Lage festzuhalten hat. Zu solch bloß vorbereitender Handlung mag auch der lässige Griff der linken Hand an die Saiten passen.

Aber selbst die Kitharstimmerin in Abb. 10 ist, wie schon die der köstlichen weißgrundigen Schale polygnotischer Zeit im Louvre, die ihr zweites tonangebendes Instrument vor sich auf dem Schoße liegen hat [5]), mit gesenktem Kopfe ganz vertieft in ihre Beschäftigung, und sogar die entsprechende Muse des jüngern Praxiteles senkt ihr hübsches, gewiß nicht allzu tiefsinniges Köpfchen beim Stimmen ihrer Mandoline [6]). Unsere Musikerin dagegen ist wirklich nichts weniger als tutta

[1]) Helbig Nr. 1442; Mau, Pomp.[2] 497 Abb. 288.

[2]) Telestes bei Athen. 14, 637 A; Aristoxenos daselbst 635 B. S. noch Platon, Lysis 209 B und Sylloge inscr. Gr.[3] II Nr. 578, 15 mit Anmerkung. Vgl. Abert in der Realencyklop. 2. Reihe I 1764 f.

[3]) Realencyklop. XI 528 f. Regling. Viele abgebildet bei Anson, Numism. gr. I 6 Taf. 6—8, 391—460, auch Catal. Brit. Mus. Lycia Taf. 9—15; 17; 42; 43. Katal. J. Hirsch XIII Taf. 50, besonders 4220.

[4]) Anson a. a. O. Taf. 11, 299, Catal. Brit. Mus. usw. Pontus Taf. 27, 15. Vgl. immerhin auch die nicht späte Weinkanne im Louvre, abgeb. bei Leroux, Lagynos 38 Nr. 66 und unsere Abb. 2 S. 60.

[5]) Monum. Piot II 1895 Taf. 5. S. 40 hält Pottier das Saitenspiel auf dem Schoße für ein Diptychon.

[6]) Svoronos, Athen. Nationalmuseum Taf. 30, oben. Winter, Kunstgesch. in Bildern [2] I 296, 1. Vgl. unten S. 118.

assorta a sentire quel accordo; sie hält zwar ihr Antlitz in der Dreiviertelansicht der Gestalt, aber ganz aufrecht, und die braunen Augensterne wenden sich nach der andern Seite, wie wenn hier jemand nahte, der ihre Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Das kann bei einer so schönen jungen Frau kaum einen andern als erotischen Sinn haben, obgleich der Gesichtsausdruck mir nichts von der liebevollen Wärme verrät, die Barnabei, im Sinne seiner von der Aphrodite der Rückwand (S. 66) ausgehenden Gesamtauffassung all unserer Figuren, hineinsieht; geschweige denn von stärkern Seelenregungen, wie sie die übrigen Frauen dieser Wandbilder zeigen. Es scheint mir vielmehr nur der gewohnheitsmäßige, höchstens etwas gespannte Anspruch auf bewundernde Zuneigung, was aus diesen Augen und dem eher herben Munde spricht. Die, vielleicht vom Schwung des Nasenumrisses abgesehen, wenig persönlichen Gesichtsformen weisen bis auf Idealtypen des 5. Jahrh. zurück, von denen ich die Hertzsche Kopie der (oder einer) Paioniosnike [1]) und den der Alkamenesaphrodite nicht allzufern stehenden großen Frauenkopf in Berlin herausgreife[2]). Etwas näher kommt schon das schlanke Oval des Hygieiakopfes, dessen schönste Marmorwiederholung im Thermenmuseum steht [3]). Manches erinnert sogar an die Knidierin, wenigstens in ihren härteren Repliken, so auch der Hals mit seinen zarten Venusringen. In die Nähe der Liebesgöttin führt dann namentlich die Haartracht, deren kräftige Zeichnung die Vorlage zu Taf. III am deutlichsten erkennen läßt, besonders der Aufbau über dem goldumsäumten Bande mit der runden Schließe, dessen Hauptbestandteil zwei große Schnecken sind, wie auch bei Apoll und bei Frauen der Sage von anderen pompeianischen Wänden [4]). Doch findet er sich ähnlich schon an der attischen Tonfigur des 4. Jahrh., der freien Wiedergabe einer halblebensgroßen Marmorgestalt, die ich mit der Sosandra des jüngern Kalamis zusammenbrachte [5]). Weiterhin schließen sich reichere Formen der Haarschleife an wie die des Urbildes der kapitolinischen Aphrodite [6]). Von Sterblichen trug sich so Phryne nach dem traurigen Bruchstück ihres Kopfes in der Doppelherme von Compiègne, die Poulsen sehr wahrscheinlich auf diese berühmte Hetäre und ihren Verteidiger Hypereides deutet [7]). Auf attischen Grabreliefen, d. h. vor den Luxusgesetzen des Phalereers Demetrios, kommt diese Haartracht noch sehr selten vor [8]). Bescheiden tritt sie auch noch bei den Musen des jüngern Praxiteles auf, am ähnlichsten bei der mit der Doppelflöte. Daß die Kitharspielerin von Bos-

---

[1]) Olympia, die Ergebnisse III S. 189. Kunstgesch. in Bildern [2] I 266, 6.

[2]) Furtwängler, Meisterwerke 118 Taf. 5.

[3]) Helbig, Amelung, Führer[3] II Nr. 1341. J. d. I. 1904 XX Taf. 2 L. Curtius. Bulle, Schöner Mensch[2] Taf. 125.

[4]) Apoll in dem Bild aus Casa del poeta tragico Winter, Kunstg. in Bild.[1] 98, 5, Herrmann Taf. 13; auch 18 und 133 b.

[5]) Kalamis (Abhandl. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1907 XXV 4) 31; 36 Taf. 1, b; vgl. Taf. 2, a und 3, a. Ein besseres Exemplar der Tonfigur besitze ich.

[6]) Dem der Kopf in München, Glypt. Nr. 257 a wohl am nächsten kommt. Münchener Jahrbuch 1908 I 1 ff. Sieveking.

[7]) Monum. Piot XXI 1913, 47 ff. Taf. 3, besonders Textbild 2 und 4. Espérandieu, Recueil V 144 Nr. 3892. Vgl. noch Poulsen, Ikonogr. Miscellen 4 ff. (oben S. 58 A. 3).

[8]) Das einzige mir erinnerliche Beispiel ist die Stele der Hedeia und Phanylla Ny Carlsberg Glypothek Nr. 219, Jacobsen, Billedtavler Taf. 16.

coreale dem fortgeschrittenen Hellenismus entstammt, verraten die losen Löckchen vor den Ohrläppchen (die wieder mit Goldringen a navicella geschmückt sind). Das Ganze wirkt viel anspruchsvoller als die Haaranordnungen der drei größeren Damen des Saales.

Ein Meisterstreich ist es, wie die Wirkung dieses schönen, wenn auch nicht gerade seelenvollen Frauenbildes durch das Nebeneinander mit der kleinen Sklavin gehoben und erläutert wird. Die nicht allzu hohe Stuhllehne knapp mit dem Kopf überragend, kann sie höchstens 13 Jahre alt sein. Als dienstbereite Magd trägt sie nur den Chiton, der den linken Arm bloß läßt, und wohl ungegürtet wie bei so mancher Dienerin auf Grabsteinen, nur faltenreicher an den Boden stößt. Aber er hat dieselbe vornehme grauviolette Farbe wie der der Herrin, was G. Richter der Tafel Sambons gegen das Grünsehn Barnabeis bestätigt. Auch sonst zeigt sich die Kleine beflissen, es der Gnädigen gleichzutun. Sie ist sehr ähnlich, nur etwas dürftiger »frisiert« und geschmückt, mit Haarband, Ohrringen und wahrhaftig auch schon mit einem Ring an der Linken, nach der Farbtafel sogar mit ähnlichem gelben Stein. Die beiden großen, langfingerigen Hände legt sie ähnlich auf zwei Leisten der Lehne wie jene an ihre Kithar. Ganz gleich stehn und blicken die beiden Gesichter. Nur ist das der Sklavin viel breiter, gröber, unedler, die Nase derber und schon stärker gebogen, die Augen weiter aufgerissen unter viel weniger klassischen Brauen, die Mundwinkel etwas gekräuselt. Den Gesamtausdruck finde ich nicht espiègle, wie Sambon 13, sondern eher dumm neugierig und sonst gierig. Man möchte ihr, wie Kynno ihrer Kydilla im 4. Mimiambos des Herodas 44, zurufen: ἕστηκε δ' εἴς μ' ὀρεῦσα καρκίνου μέζον. So macht die junge Dienerin nicht den Eindruck, als ob die Herrin auch innerlich veredelnd auf sie wirkte.

Fassen wir zusammen. Da sitzt auf reich geschmücktem Lehnstuhl, dessen Armlehne allem Anscheine nach ein kniender Silen stützt, eine schöne junge, vornehm gekleidete und geschmückte Frau, aber in keiner bessern Gesellschaft als in der der kleinen, trotz dem bischen Luxus an ihrer Person doch niedrig genug aussehenden Sklavin. Diese allein genügt, um den Gedanken an eine Muse auszuschließen. Eine Dichterin zu vermuten, widerrät das Fehlen von etwas Geschriebenem, wie die Buchrollen der Sappho und Korinna[1]), und erst recht der Mangel an Versunkenheit der Einsamen in ihre Geistesarbeit, wie sie vorhin noch an dem Bukoliker des Silbertellers beobachtet worden ist (S. 62). Hier richtet vielmehr die Herrin und mit ihr die Dienerin ihre Blicke, die nichts von den starken Gemütsbewegungen der Frauen in den übrigen Bildern verraten, nur mehr oder weniger begierig nach außen, am ehesten wie in Erwartung eines Verehrers der Dame.

7. ANDERE KITHARSPIELERINNEN.

Das alles paßt zu dem Berufe, den das vom Künstler als etwas sehr Wesentliches behandelte, große Saitenspiel deutlich macht, dem der κιθαρίστρια oder,

[1]) Sappho auf der Middletonschen Vase des 4. Jahrh. bei O. Jahn, Dichter auf Vasenbildern, Abhandl. sächs. Ges. VIII 712 ff. Taf. 1, 1. Vgl. Bernoulli, Gr. Ik. I 66 f. Ebenda 88 f. Abb. 14 Korinna.

wenn hier das Fehlen des Plektrons wirklich entscheidet (S. 87), der ψάλτρια. Wir kennen ihn von alters her aus schriftlichen und bildlichen Zeugnissen. Schon die attischen Vasen kleisthenischer und themistokleischer Zeit zeigen solche Musikantinnen, wenn auch kaum so oft wie die Flötenspielerinnen, neben denen jene zum Symposion aufspielen und dann noch andere Dienste leisten. Mit am drastischesten und doch ohne grobe Schamlosigkeit zeigt dies das Innenbild der Londoner Eurystheusschale aus der Werkstatt des Euphronios, wo die ψάλτρια die Leier beiseite gestellt hat, um ihre Gürtelschnur zu lösen, was dem auf einem Hocker ungeduldig harrenden Lebemann nicht rasch genug vonstatten geht [1]). Die Schriftsteller der klassischen Zeiten lassen meist nur erraten, daß es damals nicht wesentlich anders stand [2]). Doch spricht es deutlich genug, wenn nach Aristoteles Staat der Athener 50 die Astynomen καὶ τάς τε αὐλητρίδας καὶ τὰς ψαλτρίας καὶ τὰς κιθαριστρίας . . . σκοποῦσι, ὅπως μὴ πλείονος ἢ δυεῖν δραχμαῖν μισθωθήσονται, κἂν πλείους τὴν αὐτὴν σπουδάζωσι λαβεῖν, οὗτοι διακληροῦσι καὶ τῷ λαχόντι μισθοῦσι: also Polizeiaufsicht nicht allein über die Preise, auch zur Vermeidung von bedenklichen Streitigkeiten um die Personen. Daß diese drei Arten und andere μουσουργοὶ selbst im Auslande ansehnliche Liebhaber fanden, bezeugt Theopomp, wo er von den Lebensfreuden Straton I. des Philhellenen berichtet [3]), sehr wahrscheinlich desselben Königs von Sidon, dem man seinen Harem an dem schönen Klagefrauensarkophag in ganz griechischen Formen darstellen ließ, während doch in den Leichenzügen der Dachbalustrade semitische Bräuche unverkennbar sind [4]). Schon nach dem Angeführten läßt sich Stoff genug denken, wonach mittlere und neuere Komödien κιθαρίστρια oder ψάλτρια betitelt wurden [5]). Klar vor uns sehen wir noch die kluge, wackere Hetäre und ψάλτρια Abrotonon, die in Menanders Epitrepontes der Eheirrung ihres traurigen Liebhabers Charisios ein Ende macht [6]). Dem entsprechen die fidicinae der lateinischen Bearbeitungen. Eine mit Namen Acropolistis und die irrig statt ihrer ins Haus des alten Periphanes zum Opfer bestellte namenlose treten im Epidicus 456 ff. auf. Angehende meretrices schickt der leno, dem sie gehören, zur Ausbildung in den ludus fidicinius, im Rudens 43 und im Phormio 82, wo das Mädchen als citharistria bezeichnet wird. Eine solche Künstlerin wurde wohl auch einmal zur coniux optima, wie die Auxesis citharoeda eines stadtrömischen Grabsteins [7]). Aber noch Sallust im Catilina 25 nennt unter den verderbten Freundinnen des Verschwörers eine schöne vornehme Ehefrau Sempronia, die, litteris graecis et latinis docta, psallere saltare elegantius, quam necesse est probae, multa alia, quae instru-

[1]) F. R. I Taf. 23, Pfuhl a. a. O. Abb. 405.

[2]) Z. B. Platon, Protag. 347 D. Mehr im Thesaurus des Stephanus und der Dindorf unter ψάλτρια.

[3]) Fr. hist. Gr. I 299, 126 aus Athen. 12, 531 A—D, vgl. Aelian v. h. 7, 2.

[4]) Fr. hist. Gr. I 299, 126 aus Athen. 12, 531 A—D, vgl. Aelian v. h. 7, 2. Zum Klagefrauensarkophag J. d. I. 1894 IX 226; 233 ff. und meine entscheidenden weiteren Beobachtungen Rev. archéol. 1908 II 36 ff. Vgl. Mendel, Catal. des sculpt. (Musées ottomans) I Nr. 10.

[5]) Woran mich stud. phil. Emil Kunze erinnert. Es genügt auf das Titelverzeichnis Kock III S. 698 u. 709 hinzuweisen. Auch unter den κιθαρῳδοί mag es weibliche gegeben haben.

[6]) A. Körte, Menandrea ² ed. mai. S. 42 Br. 1; bei Kock Br. 600.

[7]) C. I. L. VI 2 Nr. 10 125; Dessau, I. L. S. Nr. 5244.

menta luxuriae sunt. Zu den probae gehören natürlich erst recht nicht solche Dämchen, wie die blonde Thrakerin Chloë, dulcis docta modos et citharae sciens, bei Horaz im 3. Liederbuch 2, 10. Völlig ungeschminkt zeigen Lukians Hetärengespräche musikkundige Vertreterinnen dieses Berufes, 5 die Kitharspielerin Leaina, 12 die Psaltria Magidion und die Flötenspielerin Kymbalion. Ja, im Alkiphronbrief 33 schimpft die Ehefrau und Großmutter Anthylla die κιθαρῳδὸς γυνή Parthenion, in die sich ihr Gatte, der alte Knabe Koriskos, heillos verliebt hat, eine ἱππόπορνος, was gern als Übertreibung berechtigter Eifersucht gelten mag. Denn im allgemeinen wird das didicisse fideliter artis auch Hetären eher veredelt haben und die Durchschnittssitten des ganzen Standes müssen wir uns nach der gesamten Überlieferung wenigstens im äußern Betragen keineswegs allzu niedrig vorstellen [1]).

Den in Erinnerung gebrachten Schriftzeugnissen lassen sich bildliche der klassischen Kunst, auch dort, wo sie das Alltagsleben spiegelt, d. h. vor allem im Dienste der Verstorbenen, so gut wie keine anreihen [2]). Sehr begreiflich; denn die Hetären werden nur selten Angehörige gehabt haben, die ihnen das γέρας θανόντων mit Bildschmuck ausstatten mochten, und wenn es doch geschah, dann wird er verschwiegen haben, was ihr Gewerbe verraten konnte. Einige Frauen mit Kithar, Lyra und Doppelflöte zeigen allerdings weißgrundige Lekythen, aber nur solche der Vorblüte, deren ausschließliche Bestimmung für die Gräber, wo man sie findet, meist nichts beweist, so daß auch ihre hergehörigen Gestalten, obgleich strengschön wie Musen, für junge Männer bestimmte Darstellungen von Genossinnen ihrer Freuden sein können, wie doch wohl jene gleichzeitige Kitharstimmerin einer Trinkschale im Louvre [3]). Auf den langen Reihen der eigentlichen Grablekythen dagegen, wie sie die Werke von Fairbanks und Riezler füllen, weiß ich keine attische Frau mit Saitenspiel, sie brächte es denn dem Verstorbenen ans Grab [4]). Dasselbe gilt von all den attischen Grabreliefen vordemetrischer Zeit.

Erst als der Hellenismus die alten Sitten lockerte, wagte sich ab und zu an den eigentlichen Heimstätten seiner Kultur, die den Hetären zu neuer Geltung verhalf, die Darstellung solch einer Musikantin auf ihren Denkstein. Ich kenne nur zwei Beispiele. Das bescheidenere, um 200 v. Chr. entstandene, gehört zu der mir nur aus Chios bekannten Gattung von schlanken, sockelähnlichen Blöcken

[1]) Im allgemeinen vgl. Jacobs, Vermischte Schriften IV und neuerdings Ph.-E. Legrand, Daos 100 ff. und K. Schneider, Hetairai bei Pauly, Wissowa, Kroll VIII 1331 ff., wogegen sich viel sagen ließe. Nützlich ist das Namenverzeichnis am Ende, obgleich es den Aufsatz selbst nicht ganz ausbeutet.

[2]) Beim Suchen hat mich der vasenkundige stud. phil. E. Kunze eifrig unterstützt.

[3]) Oben S. 87 A. 5. Schreitende Lyraspielerin mit Hund, Athen, Nationalmuseum, im Katalog von Collignon und Couve Nr. 1019; A. M. 1891 XVI 311 Taf. 10,2 M. Mayer. — Flöten- und Lyraspielerin einander gegenüberstehend, Ἀκεστορίδης καλός, Burlington Catal. 1888, 29 Nr. 51, Furtwängler, Samml. Somzée Taf. 39 oben. — Sitzende Kitharspielerin, vor der eine Frau mit Lyra steht, Ἀλκιμ[ή]δης Αἰσχυλίδου καλός, P. Gardner, Gr. vases in the Ashmol. Mus. Nr. 266 Taf. 20, Klein Lieblingsinschr.[2] 163 Abb. 42, Beazley im Journ. hell. stud. 1914 XXXIV 221, 8.

[4]) Fairbanks, White lekyth. II 129, 14, Taf. 18, 2.

quadratischen Querschnitts aus dem grauen Marmor der Insel, deren spitz eingerissener Bildschmuck sich geglättet vom aufgerauhten Grunde abhebt. Das weitaus bedeutendere Denkmal dieser Art, der Grabstein des Metrodoros, steht im Berliner Museum vor aller Augen[1]).

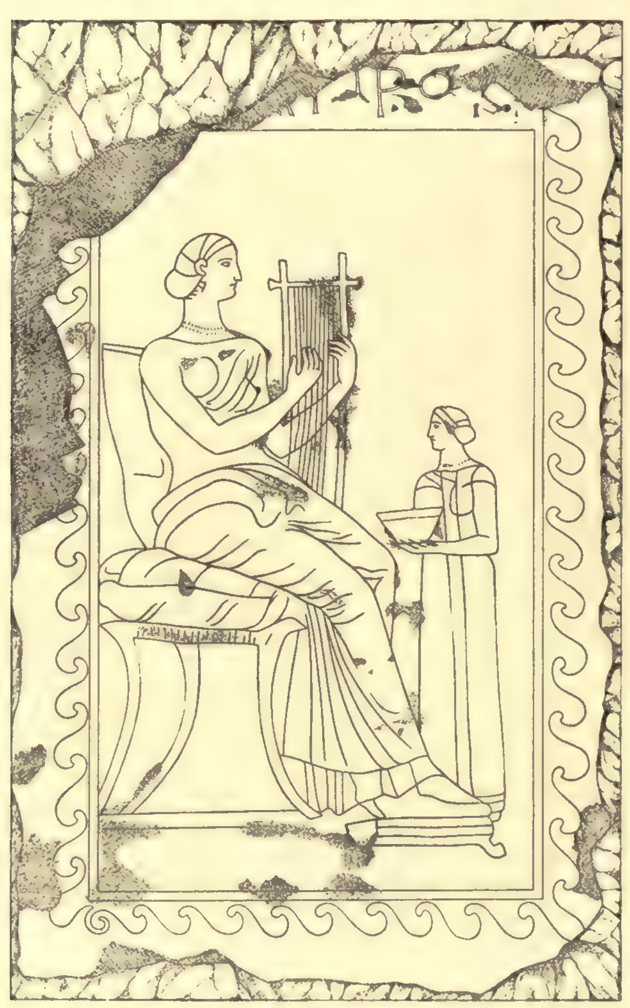


Abb. 11. Grabstein von Chios.
Wiederholt aus A. M. 1888 XIII 195 ff.

Auch von den drei erhaltenen Seiten des hier in Rede stehenden Grabsteins im Museum zu Chios habe ich 1888 leidliche Zeichnungen veröffentlicht[2]). Die Nebenseiten stellen je eine Sirene, links mit Doppelflöte, rechts mit Kithara dar. Die Vorderseite Abb. 11, zeigt die Verstorbene, auf kissenbelegtem Lehnstuhl von gebogenem Holze (oben S. 84), mit beiden Händen ihr Instrument rührend. Es ist wieder von ganz schlankem, nur viel einfacherem Bau als in unserm Wandbilde, dem S. 86 aus einem anderen pompeianischen (Abb. 10) wegen der fünf Saiten verglichenen am ähnlichsten. Die gleichfalls überschlanke Musikantin zeigt oberhalb des um die Beine geschlungenen Mantels den Chiton mit drei Faltenstrichen zwischen den Brüsten und dem Halssaum so schwach angedeutet, daß wohl nur ein sehr durchscheinendes Kleid gemeint sein kann. Trotz der häuslich wirkenden Haubentracht ist ein Halsband mit zwei Punktreihen angegeben. Mit nur einer Reihe geschieht dies auch bei der hier noch kleineren Dienerin, wieder im gürtellosen Chiton, fast ohne Falten, aber auch mit wenig Andeutung von Körperformen. Auf der linken oder auf beiden Händen hält die Kleine eher als ein Körbchen einen Napf bereit, vielleicht um die Herrin bei ihrer Übung zu erfrischen. Die verstümmelte Inschrift oberhalb des Bildfeldes

[1]) A. M. 1888 XIII 199 ff., 363 ff. Taf. 4. Berlin Ant. Skulpt. Nr. 766 A., G. Weicker, Der Seelenvogel 176 ff. Pfuhl, Malerei II S. 903 f.

[2]) A. M. 1888 XIII 195 ff. Weicker a. a. O. 177 Abb. 89.

kann schwerlich anders als zu Λαμ]προ[ν ergänzt werden; und so ein schmeichelhaftes Beiwort sächlichen Geschlechtes beweist zwar nicht für, paßt aber auf eine Hetäre, zumal ohne Vaters- oder Gattennamen. Eine Gegenprobe liefert die einzige mir bekannte Namensschwester, die Stymphalierin Lampron, insofern, als sie ihr delischer Grabstein ausdrücklich als Gattin eines Sarapion bezeichnet [1]).

Noch klarer spricht meines Erachtens die Inschrift unter Abb. 12, dem viel erheblicheren Naiskosrelief einer kleinen alexandrinischen Kalksteinstele aus der ersten Hälfte des 3. Jahrh. [2]). Auf einem nur mit seinem Vorderteil ins Bild hereinragenden Stuhl von soweit ähnlicher Form wie der des Wandgemäldes sitzt die Verstorbene in die alte Gebärde tiefen, traurigen Sinnens versunken. Sie achtet nicht darauf, daß ihr das ganz kleine Mädchen, man fragt ob nicht eher ihr Kind als ihre Dienerin, eifrig die Kithara hinaufhält, um sie aus ihrem Hinbrüten zu reißen. Gewiß bezeichnet das Instrument wieder den Beruf der Frau als Kitharistria, und wenn sie die Sockelinschrift Νικὼ Τίμωνος ἀστή nennt, so kann ich das nur damit erklären, daß ihn gewöhnlich Nichtbürgerinnen ausübten. Das aber waren eben die meisten Hetären. Nur als einer seltenen Ausnahme von dieser Regel und zugleich von dem sittlichen Durchschnittswesen solcher Frauen gedenkt ein Bruchstück aus der Hydria des Antiphanes ἑταίρας . . . ἀστῆς, die obgleich einsam, ohne Vormund und Verwandte lebend, eine goldene Charakteranlage zur Tugend besaß und ihren Liebhabern eine wirkliche ἑταίρα, eine Freundin war, statt mit den Berufsgenossinnen diesen wirklich schönen Namen zu entwerten [3]). Fremd



Abb. 12. Grabstele aus Alexandria.
Wiederholt aus A. M. 1901 XXVI 272.

[1]) Ich kenne die Inschrift durch Pape und Benselers Wörterbuch nur aus C. I. G. II Nr. 2322 b 38, nicht aus einer neueren Veröffentlichung.

[2]) A. M. 1901 XXVI 271 f. mit Textbild. 271 A. 2 stellt Pfuhl die auch oben angeführten Vergleichsstücke zusammen. Vorher gab die Stele Maspero heraus im Musée Égypt. I 27 Taf. 31.

[3]) Meineke III 123, Kock II 103, 212, aus Athen. 13, 572 A.

in Athen ist denn auch wieder die Kitharspielerin Σεραπιὰς Ἀντιόχου Μεγαρική, die ein Grabstein der Kaiserzeit aus hymettischem Marmor in bogenüberwölbtem Feld allein dasitzend zeigt [1]).

Daß endlich dieser Bildgegenstand nicht auf die bescheidene Gräberkunst beschränkt blieb, sondern, wie hier vorausgesetzt wird, tatsächlich auf die Höhen der Malerei emporstieg, verrät uns Plinius 35, 141 mit einem einzigen, zum Glück unzweideutigen Worte, das gleich in seinem eine Zeitbestimmung enthaltenden Zusammenhange hergesetzt sei: einer von den primis proximi, Leontiskos, malte Aratum victorem cum tropaeo, psaltriam. Also so eine Musikantin, wie wir sie kennen, gemalt von einem namhaften Zeitgenossen des berühmten Staatsmanns, der 251 seine Vaterstadt Sikyon befreite und dann als Haupt des Achäerbundes den Antigoniden entgegenwirkte. Anzuzweifeln, daß auch diese Psaltria eine Hetäre war, liegt kein Grund vor. Hatte doch schon Praxiteles seine Phryne zu Thespiae und Delphi in Standbildern aufgestellt [2]) und in Gemälden, gleich von Aristeides und Theoros, kennen wir unter den berühmten Hetären der Diadochenzeit wenigstens Leontion, die Freundin Epikurs und Metrodors, die allerdings zu den geistig bedeutendsten Angehörigen ihres Standes gehört haben muß, wie sie denn auch der jüngere Künstler cogitantem abbildete [3]). Mit dem von Theoros ebenfalls gemalten Demetrios nennen wir aber einen der Großen jener Zeit, durch die selbst geringere Weiber dieser Art zu der Ehre so stattlicher Bildnisgemälde, wie das an unserer Wand wiedergegebene, gelangen konnten, um hier von der eigentlichen Pornographie abzusehen. Leider bemerke ich in der reichlichen Überlieferung, in der ja namentlich die Deipnosophisten schwelgen, unter den allerdings vereinzelten Angaben über den besonderen musikalischen Beruf dieser Halbweltdamen nicht eine Kitharistria, nur die Flötenspielerinnen Bakchis von Samos [4]) und Lamia von Athen. Obgleich somit auch die letztere für unser Bild nicht in Frage kommt, wird es doch vielleicht noch verständlicher, wenn wir uns an einiges von dem über sie Berichteten erinnern [5]). Wie auch des Belagerers erste Gemahlin Phila (S. 78) erheblich älter als er, wußte ihn Lamia doch lange zu fesseln. Zu den Reizen dieser Tochter des Atheners Kleanor (also auch einer ἀστή, s. S. 93) zählte Demetrios ihr sittsames äußeres Auftreten, das er, nach Phylarch, gegenüber dem Schelten seines Feindes Lysimachos über die πόρνη mit den Worten rühmte: ἀλλ ἡ παρ' ἐμοὶ πόρνη σωφρονέστερον τῆς παρ' ἐκείνῳ Πηνελόπης ζῇ [6]), ein scharfer Hieb auf die damalige thrakische Königin, wohl keine andere als Arsinoe, die spätere Philadelphos. Als

[1]) Conze und Brückner, Att. Grabrel. IV Taf. 390 Nr. 1844. Athen, Nat.-Mus. Nr. 1319, bei Staïs, Marbres et bronzes S. 206. I. G. III Nr. 2574. Pfuhl a. a. O. führt diese Grabstele irrig als delisch an.

[2]) Pausan. 9, 27, 4; 10, 14, 5. Vgl. über den Rest eines mutmaßlichen Phrynekopfes S. 88 A. 7.

[3]) Plinius n. h. 35, 99; 144. Sellers, Plinys chapters on art S. 134 Pfuhl, Malerei II S. 726; 746; 773. Athen. 13, 585 D; 593 C; Alkiphr. 2, 2. Mehr bei Usener, Epicurea 411 verzeichnet.

[4]) Theopomp, Fr. h. Gr. I. 325 aus Athen. 13, 595 A.

[5]) Jacobs a. a. O. 523 ff. Beloch, Gr. Gesch. III 1, 429. Hauptquellen für uns: Athen. 3, 101 E; 4, 128 B; 6, 252 F; 13, 577 C; 14, 614 F, 615 A. Plutarch, Dem. 16; 19; 24 f. 27. Als ihre Quellen genannt werden Lykos, Demochares, Phylarch, Polemon., Nikolaos v. Damaskos.

[6]) Phylarch Fr. h. Gr. I 335, aus Athen. 14, 615 A, auch bei Plutarch, Dem. 25.

der Belagerer Sikyon wiederherstellte, wird es auch geschehen sein, daß Lamia der Stadt eine bunte Halle stiften konnte, was Polemon bezeugte [1]). Es wäre seltsam, wenn es dort kein monumentales Bildnis der Gründerin gegeben haben sollte. Welche Göttin dazu vor allem die Farben liefern mußte, braucht gar nicht gesagt zu werden. Zum Überfluß bezeugten der Perieget und Demochares die Verehrung der Hetäre als Aphrodite Lamia für Theben und Athen [2]). Nun kommt ja aber leider, wie gesagt, diese Flötenspielerin für unser Gemälde nicht in Betracht; da wir jedoch an der Wand gegenüber die Gattin und den Sohn ihres königlichen Anbeters gefunden haben, liegt es vorerst einmal nahe, die Psaltria mit der Kithar unter seinen übrigen Geliebten zu suchen. Fast königliches Ansehn soll von ihnen die Samierin Myrine erlangt haben, was freilich erst bei Nikolaos von Damaskos stand [3]). Mehr Verlaß ist vielleicht auf Leaina, die nach dem schon angeführten Zeitgenossen Demochares in Athen gleichfalls einen Kult als Aphrodite empfing. Sollte Lukian an sie die gleichnamige Teilnehmerin seines 5. Hetärengesprächs angeknüpft haben, dann könnte auch jenes Urbild eine Kitharspielerin gewesen sein. Aber das ist gar zu dünnes Gespinnst. Als haltbares Ergebnis jedoch dieser zum Nutzen der Sicherheit notgedrungen umfassenden Begründung nehme ich in Anspruch, daß die schöne Kitharistria oder Psaltria von Boscoreale das Bildnis einer berühmten Hetäre hellenistischer Zeit, vermutlich der Blütezeit ihres Gewerbes wiedergibt. Daß sie nicht in unmittelbarem, auch räumlichem Zusammenhang mit der Mittelgruppe steht, wie es sich für das rechte Flügelbild (entsprechend seinem Gegenüber an der Westwand, S. 80f.) herausstellen wird, zeigt klar ihre und ihrer Dienerin abgewandte Haltung; nur ein innerer Zusammenhang ist vorauszusetzen.

8. DAS PAAR IM MITTELFELD.

Unsere Taf. III gibt dieses Bild nach einer aus New York freundlich zur Verfügung gestellten Aufnahme, von Regenspuren und sonst gereinigt, z. T. vollständiger als Barnabeis Taf. 6, auf deren Vorlage Pfuhls Abb. 717 zurückgeht. Doch wurde hiernach dank der Verlagsanstalt Bruckmann unsere Abb. 13 hergestellt, weil hier einige Stellen, namentlich der linke Arm des Mannes, in günstigerem Erhaltungszustand erscheinen, was einer inzwischen wieder abgenommenen »Verbesserung« des Urbildes zuzuschreiben kaum glaublich wäre. Sambon gibt außer der Farbtafel 2 den in unserer Abb. 14 wiederholten Ergänzungsversuch.

Der anfangs (S. 66) dargelegten Entsprechung beider Wände gemäß sitzt hier die Frau links; doch befinden sich beide dicht nebeneinander im Vordergrunde. Da der Mann ähnlich dasitzt wie die Psaltria, kommt von seinem gleichfalls recht

[1]) Polemon ed. Fr. Preller 45 Br. 14, auch Fr. h. Gr. III 120, aus Athen. 13, 577 C.

[2]) Beide bei Athen. 6, 523 AB, Fr. h. Gr. II 449, 3, III 120, 14.

[3]) Fr. h. Gr. III 414 aus Athen. 13, 593 A. — Die von Plutarch, Dem. 24 neben Lamia genannten gehören z. T. gewiß nicht hierher. Die ebenda und 27 angeführte Demo, sehr jung, ist auch nach dieser Stelle nicht sicher eine Geliebte des Demetrios selbst. Es wird die gleiche sein, die später seinem Sohn Antigonos den Halkyoneus gebar, oben S. 82.

ähnlichen — den Gedanken an irgendein Zusammengehören der zwei nahelegenden — Lehnstuhl ungefähr gleich viel zum Vorschein, abgesehn von dessen Beinen, welche die nackten Mannsbeine kaum verdecken. Barnabei 56 f. läßt das Gerät irrig aus



Abb. 13. Mittelbild der Ostwand aus dem großen Speisesaal von Boscoreale in New York. Nach der Vorlage von Pfuhl, Malerei Abb. 717. Druckstock von F. Bruckmann A. G.

avorio intarsiato di oro bestehn und Pfuhl 879 folgt ihm darin. Aber, wie G. Richter bestätigt, ist wieder nur braune Holzfarbe mit heller Maserung gemalt, jedoch hier nach Sambons Tafel, in etwas grauerem Braun, ungefähr zu Eichenholz passend. Dem wären die im Vergleich zu dem andern Lehnstuhl, besonders an den ausladenden Rundplatten, noch kräftiger geschwungenen Umrisse wohl angemessen. Noch entschiedener als dort stehen hier die Stuhlbeine nach rechts geneigt (auch Abb. 14), nicht durch falsches Zuschneiden des ganzen Bildes, da ja die Hinterkante der gemalten

Standfläche wagerecht geblieben ist. In der Vorlage unseres Textbildes 13 hat sie nach rechts ansteigende Richtung erhalten, doch wohl um die Thronbeine ins Lot zu bringen. Die Seitenansicht zeigt die perspektivische Verkürzung des Hinterbeins kräftig durchgeführt. Dagegen geht von den zwei anderen, die sich zwischen den Unterschenkeln zeigen, das von der Stuhlschwinge überschnittene rückwärtige sogar ein wenig tiefer hinab als die zwei vorderen, statt noch etwas kürzer zu erscheinen als das andere Hinterbein rechts (Pfuhl 882). Der wiederum kräftig geschweifte Eckstollen der Rückenlehne setzt hier zu weit einwärts an. Statt wie im Nachbarbilde links mit der oberen Querlatte in spitzem Winkel zusammenzutreffen, überragt er sie ein wenig mit kymationähnlich ausladendem Kopfende, was den einzigen Schmuck der Lehne bildet. Weitere Querhölzer wie dort sind hier nicht angegeben. Statt dessen läuft dem obern gleich, nämlich wagerecht trotz der perspektivischen Schrägstellung der seitlichen Sitzkante, wiederum die walzenförmige Armlehne mit Rundscheibe an der Stirn. Nur setzt hier das Rundholz erst inmitten der Vorderseite des Eckstollens an und ist die Rundscheibe (die den Lendenumriß des Mannes etwas überschneidet) größer, wie an den meisten der verglichenen Darstellungen (S. 85). Sie enthält eher als konzentrische Kreise wieder eine Schneckenwindung, wie drüben an der Kithar das runde Kopfende des Saitenstegs (S. 87). Getragen wird die Armlehne des Mannes von einem der zu diesem Zweck altüblichen sitzenden Fabeltiere. Es ist aber nicht die Sphinx, die schon am Harpyiendenkmal (links vom Kammerpförtchen), dann z. B. am Grabstein der Demetria und Pamphile vor dem Dipylon wie noch gar oft vorkommt, vielmehr ein Löwengreif, das namentlich vom Alexandersarkophag her bekannte persisch-hellenische Wappentier [1]). Wenigstens der Kopf mit Bockshorn und der oben eingerollte Hakenflügel ist ganz deutlich. Ein mindestens sehr ähnliches Wesen trägt die Seitenlehne am Grabstein der Cl. Italia im Louvre [2]). Auf den Photographien unseres Gemäldes kann man die übrigen Umrisse des Tieres kaum noch ahnen; immerhin mag dazu Sambons

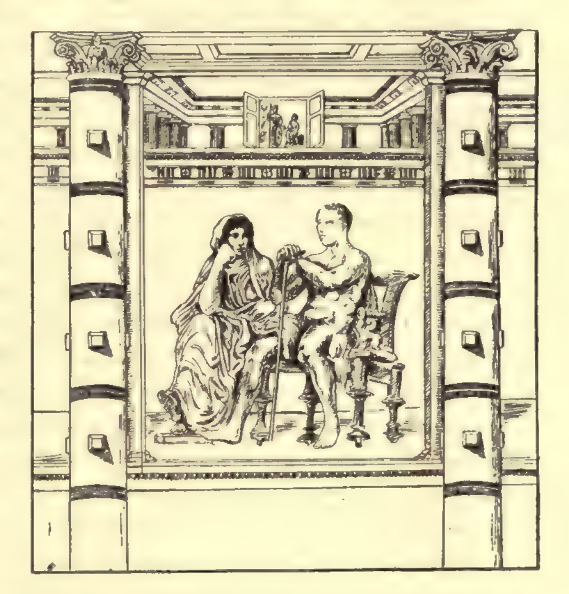


Abb. 14. Mittelfeld der r. Wand im Hauptsaal von Boscoreale.
Nach Sambon, Fresques de Bosc. S. 12.

[1]) Dessen scharfsinnige Ausdeutung durch G. F. Hill im Journ. hell. stud. 1923 XLIII 166 ff., die von den Alexandermünzen ausgeht, dürfte sich mit dem Gebrauche des Löwengreifen auf dem Alexandersarkophage kaum vertragen. Doch kann darauf hier nicht eingegangen werden.

[2]) Clarac I 147, 330. Außer in S. Reinachs Répert. stat. I 42 auch bei Birt, Die Buchrolle in der

Ergänzungsversuch helfen (hier Abb. 14). Beiderseits davon zeigt sich, nach der Farbtafel weißlichgrau, das aufgestaute Gewand des Mannes. Nicht dazugehören kann, was hier einen Teil des Platzes einnimmt, wo neben der Musizierenden zwischen Sitz und Armlehne das Kissen herausschwillt, obgleich Sambon die Stelle entsprechend ergänzen ließ. Deutlich sind, dem vordern Stuhlbeinkopf näher als dem rückwärtigen, zwei helle, ineinandergreifende Spiralhaken, von denen aus nach rechts kurze Reihen der gleichfalls hellen Strichelchen verlaufen, wie sie der Maler zum Ausdruck walzenförmiger Rundung benützt. An der Rückenlehne scheint sich dieser Gegenstand totzulaufen. Da er Holzfarbe hat (auch nach Sambons die Form vergröbernder Tafel), möchte ihn G. Richter als einen Teil des Lehnsessels auffassen. Doch finde ich nirgends etwas Entsprechendes und zweifle, ob es zum Stil des Gerätes passen würde. Eine bessere Deutung weiß ich freilich auch nicht vorzuschlagen. Am ehesten ließe sich vielleicht noch an eine Bandrolle denken, wie sie das Mädchen von Antium mit anderem Opfergerät auf seiner runden Platte trägt. Zu kurz ist das Ding für eine Buchrolle, wie sie annähernd ähnlich, nur beiderseits aufgewickelt, in dem großen frühhellenistischen Grabrelief aus Thespiae unter dem Thron der Frau auf der Kante der Truhe liegt [1]). Eine sichere Deutung dieser Einzelheit vermag vielleicht zu der des Gemäldes beizutragen — vielleicht auch nicht.

Von der andern Armlehne, die Barnabei 59 erkannte, der Maler Sambons jedoch übersah, sehe ich dank einem Riß von G. Richter auch auf Taf. III als dunkeln Fleck die elliptisch verkürzte Rundscheibe, oben schräg überschnitten vom äußern Handumriß der Frau, etwa in der Höhe ihres Fingerrings, vom Stab des Mannes durch ein Streifchen ihres weißen Oberkleides gesondert. Sonst hat der Wandmaler auf diesen verdeckten Teil des Geräts keine Rücksicht genommen. Selbst das rechts vorn so deutliche Hinaufragen des Stuhlbeinkopfes und Stütztieres über die Sitzkante bleibt unberücksichtigt bei der Art, wie sich die rechte Kniekehle über den ersteren legt. Stützt sich trotzdem die Frau mit dem linken Ellbogen auf die kaum sichtbare Armlehne des Nachbars, sitzen muß sie auf einem eigenen, dicht herangerückten Stühlchen, das ihre wallenden Gewänder ganz verdecken. Die Sorglosigkeit des Wandmalers, der doch wohl auch hier als Kopist zu erkennen ist, versäumte selbst das eine Stuhlbein anzugeben, das rechts von dem äußersten Thronbein links im Hintergrund erscheinen müßte. Nur den flachen Schemel zeichnete er unter dem linken Fuße der Frau, wie ihn unsere Taf. III deutlich erkennen läßt. Links ist seine, wie üblich vorgebauchte, Ecke mit dem aufgeschnörkelten Füßchen erhalten [2]).

Die auf dem bescheidenen Sitze ruht, ist ein ganz ausgereiftes Weib, was besonders der volle kräftige Unterarm und die seiner würdige linke Hand zeigen, deren

Kunst 129 wiederholt. Dagegen erweist den vermeintlichen Greifen des Gemäldes Helbig Nr. 1389 b, wie ihn Mus. Borb. V Taf. 17 zeigt, die Photographie bei Rodenwaldt, Kompos. 118 Abb. 21 vielmehr als Sphinx, wie sie schon Winckelmann, Gesch. d. Kunst 7, 3, 22 gegen Bartoli erkannte.

[1]) Athen. Nationalmus. Nr. 817, bei Staïs, Marbres et bronzes 139. J. d. I. 1913 XXVIII 334 f. Taf. 30, von Rodenwaldt viel zu früh angesetzt. S. Reinach, Répert. rel. II 384, 2. Die Buchrolle am deutlichsten in dem kunstlosen Riß bei Birt, Buchrolle 250.

[2]) Vgl. z. B. Herrmann, Denkm. Taf. 41 Amphitryon; 72 Phaidra; 121 Zeus von Nike gekränzt.

Finger indes doch vornehmen Bau erkennen lassen. Der vierte trägt einen Siegelring wie der der Psaltria, nur mit roter Gemme. Sonst ist diese Frau schmucklos, auch das üppige dunkle Haar nur einfach zurückgenommen. Die hellen faltenreichen Gewänder machen den Eindruck nicht ganz leichten Wollstoffs. Sambons Tafel gibt sie ziemlich gleichförmig weiß, wogegen Barnabei 57 von chitone color violetto chiaro e manto biancastro amplissimo listellato a zone di color violetto spricht. Die Borte ist besonders deutlich an dem geschlängelten Saum neben dem Knie des Mannes, vielleicht auch dort, wo das Gewand auf dem Schemel schleppt. An der Halsöffnung des Hemdes fällt ein ganz weißes Dreieck auf, mit dem kaum der dort gewöhnliche Faltenvorsprung gemeint sein kann, das aber nach G. Richter auch nicht etwa nur von einer Beschädigung herrührt. Von Brust und Unterarmen abgesehen verhüllt alles der weite Mantel, nach Matronenart auch das Hinterhaupt. Das paßt gut zu der Gebärde, die schon in polygnotischer Zeit an der »Penelope« und ihren Verwandten voll ausgebildet erscheint als Ausdruck des Versunkenseins in tiefes Sinnen, wenn nicht gar in Sorge und Kummer. Das rechte Bein (dessen hängender Fuß leider von dem hellroten Grund abgegangen ist) hat sie über das linke geschlagen, den rechten Ellbogen auf das gehobene Knie gestützt, auf die zugehörige fest geschlossene Hand die entsprechende Backe, während der linke Arm müßig, wie dargelegt, auf der Armlehne des Genossen ruht. Ihm wendet sie aus ihrer Versunkenheit das charaktervoll schöne Gesicht zu. Das persönliche Gepräge verleihen ihm u. a. die starken Backenknochen und die vielleicht noch entschiedener als bei unserer Königin Phila gebogene Nase (S. 78). Im Gegensatz zu dem freudigen Aufleuchten in jenem Angesicht spricht aus diesem schwerer, beinahe düsterer Ernst, namentlich aus den geschlossenen, geschwungenen Lippen und den großen dunkeln Augen, die unter etwas zusammengezogenen Brauen fragend aufblicken. Hinter dieser Stirn sucht man keine Liebesgedanken, wie bei der ähnlich verhüllt dasitzenden Frau (Aphrodite?) eines andern pompeianischen Bildes, der der kleine Eros ein Schmuckkästchen hinhält [1]). Die beschriebene sitzt zwar vertraulich, aber nicht liebevoll bei dem Manne. Richtiger als Barnabei, der in ihr die sieghafte junge Braut Iola suchte, bewunderte Sambon 15 cette figure de femme dont le regard trouble le spectateur, le contraste entre la pensée qui absorbe la femme et la force insouciante de l'homme.

Dieser Mann sitzt allerdings grundverschieden auf seinem stattlichen Thronos. Die Beine stehen breit auseinander, wie bei Heraklesgestalten, die Barnabeis Deutung des Gemäldes irreführten, auch bei einer von pompeianischer Wand [2]), oder beim Silen Marsyas in derselben Kunstgattung [3]). Der linke Fuß ist etwas zurückgezogen, beide leider wiederum so gut wie ganz verwischt, aber der vorgesetzte rechte trat

[1]) Helbig Nr. 1430, Mus. Borb. IX Taf. 3, S. Reinach, Répert. peint. 78, 3.

[2]) Helbig Nr. 1148, Mus. Borb. III Taf. 19. S. Reinach, Répert. peint. 192, 2.

[3]) Helbig Nr. 229. S. Reinach a. a. O. 32, 6 aus Herkulaneum. Ähnlich Reinach 32, 3, besser Jahreshefte 1907 X 315 Abb. 92.

in der Tat bis vor den Schemel der Frau (Abb. 13). Doch bleiben deren übereinandergelegte Beine fern genug, um eine Berührung mit seinem rechten zu vermeiden. Man sieht: er macht sich etwas breit, wie wenn er ein großer, gebietender Herr wäre. Ungescheut zeigt er fast nackt die Pracht seiner Gestalt, deren gebräunte Hautfarbe auf Sambons Tafel vielleicht nur aus technischen Gründen nicht dunkler erscheint als die der Frau. Nur gerade die Scham und etwas vom rechten Oberschenkel, wie andererseits vom Gesäßmuskel, decken die gestauten, weichen Falten der gelöst vom Rücken herabwallenden Chlamys (S. 71). Nach Barnabei hat sie color cinereo legierissimo, was Sambons Farbenbild, im Widerspruch mit der Textangabe 14 (vert), durchaus bestätigt; nur oben erscheint das Mäntelchen dunkler, wo es der aufrechte Rücken an die Lehne festdrückt. Gewichtig wirken auch die Hände, die beide, die rechte über der linken, auf der altüblichen kurzen Querkrücke des braunen Stabes ruhen, wie es mir ein Riß von G. Richter noch deutlicher machte als die Lichtaufnahmen. Das ist auch der Höhe nach die herkömmliche βακτηρία der Griechen, nur in der schlanken glatten Form verschieden von dem knorrigen Stecken des Philosophen auf der andern Wand (Taf. II, S. 80). Ganz ähnlich wie unser Sitzender stützt sich auf den nur ein wenig knotigen Stab Orestes in dem bekannten Neapler Amphorenbilde, wo er schutzsuchend auf dem taurischen Altar Platz genommen hat; doch ist seine müde, geknickte, brütende Haltung der stolzen unseres Mannes entgegengesetzt [1]). Daß aber auch ein verwandter Stimmungsausdruck durch das gleiche Motiv der Hände, sogar über kurzem Stocke, gesteigert werden kann, veranschaulicht der über die gefangenen Freunde zu Gericht sitzende Thoas in dem berühmten Bild aus Casa del Citarista und in anderen Nachklängen derselben Schöpfung [2]). Vielleicht von dieser Gestalt auf den jungen Richter der drei Göttinnen übergesprungen ist dieselbe Handhaltung in zweien der pompeianischen Bilder des Parisurteils; einmal steht sein langes Wurfholz auf dem Boden [3]), das anderemal das kürzere auf dem Schoß, wodurch das Motiv dem unsern noch näher kommt [4]). Hier betont die Verschiebung von Stab und Händen aus der Dreiviertelansicht des Mannes seine Wendung zu der Frau. Dem entsprechend zeigt sich sein Kopf der Seitenansicht viel näher als der ihre. Doch scheint seine Haltung eher stolz zu bleiben; jedenfalls überragt er den der vorgebeugten Nachbarin beträchtlich ohne sich zu ihr zu neigen. Das Oberhaupt fehlt und in dem kurzen, bei Sambon heller braunen Nackenhaar ist von Kopfschmuck oder -bedeckung keine Spur erhalten. Das bis über die Brauen vorhandene Gesicht gibt Barnabeis Taf. 6 (und unser Textbild 13) wenigstens im untern Teil bedenklich viel deutlicher als die sicher unberührten Aufnahmen wie Taf. III, mit denen hier Sambons Farbenwiedergabe zusammengeht. So wage ich davon nicht mehr auszusagen, wie daß es bartlos und eher

---

[1]) F. R. III Taf. 148. Monum. d. Inst. II Taf. 43.

[2]) Das genannte Bild bei Herrmann, Denkm. Taf. 115, Mau, Pomp.² 374. Rodenwaldt, Kompos. pomp. Wandgem. 166, vgl. 170. Jul. Lange, Die mensch. Gestalt 84 Fig. 32. — Die Wiederholung des Thoas, mit etwas manierierter Handhaltung, im Vettierhaus: Herrmann Taf. 20.

[3]) Helbig Nr. 1285. Mus. Borb. XI Taf. 25. Baumeister II 1167, Mélanges Nicole 653 ff., Löwy, Abb. 4 der Beilage.

[4]) Helbig Nr. 1284. Giorn. d. scavi 1861, 60 Taf. 19. Löwy a. a. O. Abb. 5.

voll war. Kaum fraglich dünkt es mich ferner bei solch kräftigem, stattlichen und selbstbewußten Manne, daß die Bartlosigkeit nicht die natürliche der Jugend, sondern die künstliche der hellenistischen Herrenmode ist.

Daß unser Mann an Heraklesbilder verschiedener Kunstgattungen und Stilarten erinnert, deren eines, in pompeianischem Gemälde, wieder beide Hände so auf die Keule stützt [1]), ist ebenso richtig, wie daß er seiner Tracht nach diesen Heros nicht bedeuten kann. Für die statt dessen von Sambon vorgeschlagene Deutung auf einen menschlichen Athleten spricht ebensowenig Entscheidendes, ja der Stab, soweit meine Erinnerung reicht, eher dagegen. Selbst die Körperbildung hat nichts eigentlich Athletisches im Sinne des Hellenismus. Und wie der Mann hier neben der tiefernsten, bedeutenden Frau thront, das weist in eine höhere Schicht, als z. B. die, wo sich der selbstgefällige junge Held der Palästra, der blondbärtige Delphis von Myndos, zu der verliebten Simaitha auf den κλιντήρ setzt, um sie mit süßen Worten rasch ganz zu betören [2]). Die lässige Würde dieser zwei Menschen weist auf ähnlich hohen Rang, wie er dem Paar gegenüber anzuweisen war (S. 78). Die weitgehende Entblößung, die immerhin vor der Scham Halt macht, würde sich allerdings am leichtesten bei einem Heros der Sage erklären. Sehr ähnlich sitzt König Telephos in dem nach ihm genannten Fries aus Pergamon unter den Achäerfürsten [3]), wohl auch, in einem Wandbild aus dem Dioskurenhause, Minos, dem Skylla die Locke des Vaters bringt [4]). Selbst ein annähernd ähnliches Paar kommt in bisher nicht überzeugend gedeuteten Darstellungen aus der Sage auf Wandbildern und römischen Sarkophagen vor [5]), ja in einigen spielt eine Buchrolle mit, wie sie zur Not doch neben unserm Mann auf dem Sitze liegen könnte (S. 98). Allein das Gegebene bleibt doch die Zugehörigkeit des Paares zu derselben wirklichen Welt, wie sie für sein Gegenüber und die Psaltria mit ihrer kleinen Sklavin außer Frage steht. Damit verträgt sich auch die nüchterne βακτηρία am besten. Sie führte nämlich Antigonos Gonatas zur kriegerischen Chlamys, als er während des Straßenkampfes in Argos draußen im Lager wartend saß, und schlug damit strafend seinen tapfern jungen Bastard Halkyoneus, der dem Vater das abgeschlagene Haupt des größten Feldherrn der Zeit, seines Jugendfreundes Pyrrhos zu bringen wagte [6]). Daß dieses Stocktragen keine Eigenheit des Philosophenkönigs war, lehren Vorläufer und Nachfolger in dem Korporalsgebrauch: die spartanischen Nauarchen Astyochos und Mnasipp sowie Klearchos, der Führer der Zehntausend [7]), dann die

[1]) Abgeb. Festschrift für Benndorf 138, wo Petersen irrig Sogliano Nr. 473 statt 497 anführt.

[2]) Theokrit Id. 2, 102 ff. Der blonde Bart 78.

[3]) Altert. v. Pergam. III 2 Taf. 33, 3. Collignon, Hist. sc. gr. II 531. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen Abb. 117, b.

[4]) Herrmann, Denkm. Taf. 128 mit Textbild 49, nach Archäol. Zeitung 1866 XXIV Taf. 212, wonach zur Not auch bei Roscher, Lexik. IV 1070.

[5]) Ich meine die zuletzt von Robert, Hermeneutik 389 ff. verhörten Bildwerke.

[6]) Plutarch, Pyrrh. 34, vgl. oben S. 77. Nochmals mit dem Stock erscheint Antigonos II., als er damit an die Pforte von Akrokorinth pocht, um es zu besetzen, Plutarch, Arat 17. Aber da ist nicht von der Chlamys die Rede und nach dem ganzen Zusammenhang Bürgertracht nicht ausgeschlossen. Vgl. jedoch S. 100.

[7]) Thukyd. 8, 84. Xenoph. Hellen. 6, 2, 19; Anab. 2, 3, 11. Vgl. immerhin auch 5, 8, 1 ff.

römischen Centurionen mit ihrer vitis [1]). Mitwirken kann bei der Erklärung unseres Bildes auch noch der Gedanke an einen vorangegangenen langen Weg, von dem der Mann, mit etwas weich durchgebogenem Leibe, als Gast ausruht; denn im eigenen Hause wird er kaum so den Stecken vor sich behalten. Nach einer großen Strapaze rastend mag es sich auch ein vornehmer hellenistischer Herr, wo er sich zu Hause fühlen durfte, etwa bei nahen Verwandten, sogar vor Damen dermaßen bequem gemacht haben, wie er sich bei Turnübungen und erst recht die ideale Plastik ihn aller Welt zeigen durfte. Gern wüßte man auch, was für Schuhe der Mann trug.

9. DAS MÄDCHEN MIT DEM SCHILD.

Das rechte, durch die wirkliche Pforte verkürzte Seitenfeld (S. 66) enthält, in sehr freier Entsprechung mit dem Alten von der Wand gegenüber (Taf. II), eine hoch aufgerichtete noch jugendliche Frauengestalt. Taf. III gibt sie — leider in zu weitem Abstand, den der Buchbinder auf den des linken Flügelbildes verkürzen kann — nach abermals P. Herrmann und F. Bruckmann verdankter Photographie viel deutlicher als das Textbild 12 bei Barnabei 57. Mit diesen Aufnahmen verglichen erweist sich hier Sambons Taf. 3 sorgfältiger ausgeführt als die anderen.

Zunächst die Kleidung. Unter dem Schilde zeigt sich der weiße Chiton mit schlichter, sehr breiter Saumborte von der Art, wie sie frühhellenistische Tanagräerinnen haben [2]). Nur nimmt sie hier von rechts nach links an Breite zu, was annähernd bei einem der zwei halbwüchsigen Mädchen wiederkehrt, deren Vorbereitung zu einem Feste ein feines Bild aus Herkulaneum darstellt [3]). Die Borte unserer Gestalt nennt Sambon 15 blau, während seine Tafel wenigstens in den Faltenschatten das vom ersten Herausgeber bezeugte Violett gibt. Ähnlich tönt die Farbtafel, nach G. Richter dem Bild entsprechend, den ganzen über dem Schilde sichtbaren Teil des Chitons um Brust und Schultern; Barnabeis Angabe verde chiaro ist somit abermals irrig (S. 113). So erst recht seine Meinung, das schmale gelbe Band um den Halsansatz sei ein Unterchitonsaum und nicht ein Schmuckstück wie es der Maler Sambons auffaßte. Mit Recht, denn ebenso, auch ein wenig der Muskelbewegung nachgewellt, erscheint so ein Kettchen bei der eben verglichenen Halbwüchsigen auf dem herkulanischen Gemälde. Ein ähnlicher Goldstreif umfaßt den bloßen Oberarm in Achselhöhe, er von Barnabei als armilla erkannt. Dazu ein weiteres Schlangenarmband am Handgelenk. Nur die vom ersten Herausgeber auf der rechten Schulter angenommene fibula a borchia di oro finde ich auf den Photographien so wenig wie Sambons Zeichner und G. Richter im Urbild. Trotz all ihrem Schmuck hat die Dame das grauviolette Obergewand schürzenartig von hinten um den Leib gegürtet, wie es das schräge Aufsteigen der Säume von den Kniekehlen aus und der mit ihnen gleichlaufenden Falten unter dem Schild erkennen läßt. Das ist von alters her die Tracht von Männern und Frauen, deren beide Hände

[1]) Marquardt, Domaszewski, Handbuch röm. Altertümer [2] V 374 ff. Baumeister, Denkm. III Abb. 2263; 2276.

[2]) Z. B. Furtwängler, Samml. Saburoff Taf. 99; 102; 107 u. a. m.

[3]) Herrmann, Taf. 3. Winter, Kunstg. in Bild. I 95, 8.

eine länger dauernde Verrichtung in Anspruch nimmt [1]). Ebenso περιζωσαμένη τὸ ἱμάτιον macht sich bei Plutarch im Kleomenes 38 die schöne starke Frau des Panteus nach der Hinrichtung des Spartanerkönigs, seiner Kinder und seiner Mutter daran, den Toten die letzten Liebesdienste zu erweisen, bevor sie selbst an die Reihe kommt. Nach hellenistischem Vorbilde dargestellt zeigt das in ähnlicher Ansicht wie unser Mädchen, nur ganz unverdeckt, der zur Opferung Iphigeneias bereite Kalchas in dem Bild aus Casa del poeta tragico [2]), und im innern pergamenischen Altarfriese die von der linken Seite gesehene Dienerin mit Helm und Speer hinter Auge, von der soeben Telephos den Schild empfangen hat [3]).

Ebenso geschürzt hat sich auch dieses Mädchen, um Waffen zu tragen. Denn wenn sie sich selbst zum Kampfe rüsten würde [4]), müßte wenigstens noch eine Angriffswaffe zur Stelle sein. Sie aber hat nur einen Schild mit der Rechten an seinem Rand aufgehoben, deren Griff jedoch schon nachläßt, weil auf der Rückseite der linke Arm in die Handhaben eingeführt ist. Daran will sie die Schutzwaffe fortbringen, wie schon Thetis im Innenbilde der Erzgießereischale den eben von Hephaistos übernommenen Achillesschild [5]), den auf späteren Vasen, Reliefen und Wandgemälden sie selbst oder eine andere Teilnehmerin des Nereidenzuges am linken Arme führt [6]). Dort aber hat der Schild, wie meines Erinnern auch in andern Bildwerken aus der Heldensage, die alte klassische Rundform bewahrt. Der unsere dagegen zeigt im wesentlichen eine hellenistische Form. Die sehr gestreckte Ellipse umgibt eine Antyx, die nach der freilich kaum ganz folgerichtig durchgeführten Beleuchtung gegen die wenig ausgewölbte Binnenfläche eher vor- als zurücktritt. In ihrer Längsachse hebt sich eine schlanke Reliefgestalt, nach Sambons wieder von G. Richter bestätigter Tafel rötlich braun mit hellen Lichtern, also wohl ehern, von der nicht viel helleren Fläche ab, statt, wie Barnabei schrieb, golden von silbernem Grunde. Die Figur wirkt wie eine bildliche Ausgestaltung der ursprünglich nur den Schildnabel nach beiden Seiten fortsetzenden Mittelrippe, wie sie auf derselben ovalen Grundform mit erhabenem Randstreifen der große Gallierschild zeigt. Doch trugen davon Angehörige dieses Volkes auch so eine kleine Spielart [7]) und sie findet sich

[1]) Die frühesten mir gegenwärtigen Beispiele sind die Opferdiener der noch strengen Vasenbilder bei Pfuhl a. a. O. Abb. 477 u. 491 und eine Frau, die eine kleine Truhe hebt, nach Stackelberg, Gräber Taf. 34 bei Schreiber, Bilderatlas Taf. 84, 3. Aus hellenistischer Zeit vgl. die männlichen Musikanten auf dem Mosaik des Dioskurides hier Abb. 15 mit S. 112 A. 1.

[2]) Herrmann Taf. 15. Winter, Kunstgesch. in Bildern [1] I 98, 4. Springer, Handbuch [12] I Abb. 968. Die noch von Rodenwaldt, Kompos. 198 ff. bedingt beibehaltene Verknüpfung mit Timanthes verwirft entschieden v. Salis, Kunst d. Griechen [2] 178.

[3]) Altert. v. Pergamon III 2, 174 Taf. 61, 1, gedeutet von Robert J. d. I. 1888 III 48 f. mit Textbild. Vgl. ebenda 1900 XV 115 Taf. 1, 17 Schrader.

[4]) Athena nennt sie S. Reinach, Répert. peint. 20, 1.

[5]) F. R. III Taf. 135. Perrot, Hist. de l'Art X 653.

[6]) Apulische Vasenbilder bei Heydemann, Nereiden Taf. 2; 4; 5, deren eines wiederholt bei Roscher, Lexik. III 224. Dort 225 Relief der Marmorvase aus Rhodos, Nr. 203 der Münchener Glyptothek. Wandbilder aus Pompeii Helbig Nr. 1320/1, Mus. Borb. X Taf. 19 u. 7, S. Reinach, Répert. peint. 39, 1. 2.

[7]) Hier nur wenige sichere Beipiele, wo kämpfende Gallier solche Schilde führen: G. Körte, Urne etrusche III Taf. 113, 2 u. 117, 9; dieselben bei

noch bei anderen als keltischen Kriegern, so bei kleinasiatischen Söldnern auf den gemalten Grabstelen aus Sidon zu Konstantinopel, namentlich bei Dioskurides von Balbura und Hekataios von Thyateira, die noch dem 2. Jahrh. v. Chr. angehören werden [1]). Auch der ungedeutete Gott im pergamenischen Gigantenkampfe, den sein schlangenbeiniger Gegner von hinten umklammert hält, trägt solchen Schild [2]). Daß er schon vor dem Galliereinfall in den Gesichtskreis der Hellenen kam, verrät uns vielleicht eine südrussische Tonfigur aus Kertsch [3]). Den Übergang zur bildlichen Ausgestaltung des Nabels und Mittelstegs bezeugen freilich erst die zierlichen, fein bemalten und vergoldeten Tonschildchen aus Vollmöllers makedonischen Kammergräbern zu Eretria, von noch viel spitzerem Oval. In dem einen veröffentlichten Typus hat nur der Umbo die Form eines stark vorspringenden Hundekopfes, in dem anderen die einer schönen Medusenmaske, von der nach beiden Seiten als Bereicherung des Mittelsteges der dreizinkige, flammende Donnerkeil ausgeht [4]). Wie dieses hübsche Stück sind auch die mitgefundenen Rundschildchen von guten, eher noch frühhellenistischen, z. T. an die oben besprochenen makedonischen (Abb. 7) anschließenden Formen. Zwei sehr ähnliche Ovalschilde, der ganz sichtbare wieder mit dem Blitz, schmücken gekreuzt die Leuchtfeuersäule in dem sullanischen Mosaik des Grottenbezirks im Fortunaheiligtum zu Praeneste [5]), leider ohne uns ihre Herkunft zu verraten. Auf dem Schild unseres Gemäldes ist an Stelle jener Mittelrippe wie gesagt die rötlich metallene Reliefgestalt angebracht, wohl als für den Eigentümer bezeichnendes Schildzeichen. Ein schlanker, ganz oder so gut wie nackter Mann in strenger Seitenansicht von links, das linke Knie so leicht gebogen, daß die Absicht dazu fraglich erscheinen kann. Vom Fersenansatz ab ist der Fuß geschwunden und statt seiner die helle Strichelung des Grundes zum Vorschein gekommen. Ob rechts am Oberschenkel etwas von dem zurückstehenden rechten zum Vorschein kommt oder ob dieser Teil auch noch zu dem, besonders starken, linken gehört, blieb mir angesichts der großen Vorlage zu Taf. III fraglich. Den hintern Umriß schien mir das Ende eines Attributs zu überschneiden, am ehesten eines Schwertes, so schräg gestellt, daß die Richtung dort hinaufwiese, wo die Hand des vorgehaltenen linken Unterarmes geschwunden ist. Auf Schulter und Rücken sah ich bestimmt einen schwachen Wulst, der ungefähr wie der Halsrand eines Panzers verläuft. Doch erschien das G. Richter vor dem Urbild nur als ein »Effekt von licht und dunkel«. Auch finde ich nichts von einem entsprechenden untern

Bieńkowski, Darstellungen der Gallier Abb. 113 u. 133. Dort Taf. 4/5 der Sarkophag Amendola. Nicht ganz sicher ist der Gallier auf dem delischen Bruchstück eines gemalten Frieses Monum. Piot XXI 1913, 184 Abb. 8 A. Reinach. Hierher gehören auch die Schilde auf den Plinthen des sterbenden Galliers und der Ludovisischen Gruppe, wenn sie nicht nur attributiv verkleinert sind.

[1]) Mendel, Catal. des sculpt. I Nr. 102; 104, auch 106; 107; Rev. archéol. 1904 I 235 ff. Abb. 1—3. S. Reinach, Répert. peint. 269, 6; 7; 13.

[2]) Altert. v. Pergam. III 2 Taf. 16 links, S. 64 f. Winnefeld. v. Salis, Altar v. Pergam. 84.

[3]) Compte rendu 1876, Taf. 6, 8, Minns, Scythians & Greeks 56 fig. 10.

[4]) Der ersterwähnte A. M. 1901 XXVI 360 f. Abb. 9 (wiederholt aus Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1899, 228 f. Abb. 3). Der zweite, dem Berliner Museum gehörige, ebenda 363 f. Taf. 15 Mitte.

[5]) Bull. comun. 1904 XXXII 270 ff. Taf. 6—7. A. Köster, Ant. Seewesen 198 Taf. 57. S. Reinach, Répert. peint. 381, 3.

Panzerrand; eher eine Spur der Scham unter dem leicht vorschwellenden Bauch. Nach stile arcaico, den Barnabei zu erkennen meinte, sieht das alles nicht aus. Noch weniger die starke, schräge Nase des bartlosen Gesichtsprofils. Über dem kurzen Haar sitzt deutlich nach hinten geneigt eine wulstähnliche Kopfbedeckung, von Barnabei und G. Richter als Kranz bezeichnet, aber gewiß kein Blatt- oder Blumenkranz. Eher mag es die bekannte Athletenmütze sein, wie am Erzkopf des »Archytas« aus der großen herkulanischen Villa [1]) und, mit anderem Turnergerät aufgehangen, in den Zeichnungen des Metrodorsteins aus Chios (S. 92). Sehr möglich scheint mir indes, daß wieder die Kausia gemeint ist (S. 72). Schade, daß wir über die Bedeutung dieses Schildzeichens im Unklaren bleiben.

Woher das Mädchen den Schild genommen hat, zeigt ihre Bewegung nach rechts, klar ausgedrückt durch den rechts unter dem Chitonsaum in Seitenansicht hervorkommenden linken Fuß in besohltem Schuh (dem Sambons Tafel dieselbe gelbbraune Farbe gibt, wie seinem Gegenstück am linken Wandende, am rechten Fuß der Kitharspielerin) und anderseits durch die Schleppe, deren Rückweis nach links die Kopfwendung bestätigt. Der begonnenen Schreitbewegung entspricht ferner der leerbleibende linke Teil des Bildfeldes, der allerdings schon durch den entsprechenden Abstand des Philosophen von der Mittelgruppe gegenüber gefordert wird (S. 80). Nicht unerwähnt bleiben soll schon hier, daß die einzelne Frauengestalt von den zwei andern Bildern dieser Wand durch verschiedenen Lichteinfall abgesondert wird: jene sind von rechts, sie allein ist von links her beleuchtet. Ob nur darum, weil so der starke Ausdruck ihres Gesichts zu vollerer Geltung kommt? Jedenfalls kann dieser Unterschied nichts an dem Zusammenhang ändern, den die entschiedenen Bewegungsakzente der Mädchenfigur so klar ausdrücken: von der Mittelgruppe her kommt sie mit dem Schilde. Dieser muß somit als Eigentum des einzigen Mannes an der ganzen Wand gelten, der zwar jetzt bei der ältern Frau auf dem Lehnstuhl ausruht, aber durch die stolze Kraft seiner Gestalt und die Chlamys, mit der der Stock nicht im Widerspruche steht, doch nur als Kriegsmann bezeichnet sein kann (S. 100f.). Die übrigen Waffen hat das Mädchen wohl schon vorher weggeschafft; weist doch ihr geschürztes Oberkleid auf längere Dauer der Arbeit hin. Zu Beginn der Odyssee (127) nimmt Telemachos selbst dem Gaste Mentes den Speer ab, in vielen bildlichen Darstellungen aus der Heldensage, z. B. noch an der früher verglichenen Stelle des Telephosfrieses (S. 103), helfen die Frauen des Hauses beim Anlegen, wohl auch einmal beim Ablegen der Rüstung. So ist in der Schildträgerin eine Angehörige, am ehesten die Tochter der älteren Frau des Mittelbildes zu vermuten. Dazu paßt die beiden gemeinsame Kraft der Körperformen wie der Gesichtszüge. Die der Jüngeren scheint jetzt freilich eine Nase zu entstellen, kaum weniger häßlich als die des »Sokrates« Albani; doch ist dies nach G. Richters Auskunft nur einer Beschädigung zuzuschreiben. Auch ihr Haar erinnert vermöge seines Wuchses und der — mit dem der Hetäre S. 88 verglichen — schlichten Tracht eher an das der Matrone, obgleich es etwas heller zu sein scheint;

[1]) Neapel, Guida Ruesch Nr. 882; Arndt, Portr. 153/4.

ein Teil hängt frei in den Nacken hinab. Der reiche Schmuck, der das Mädchen vor der Frau auszeichnet, sogar die gefallsüchtige Schönheit links überbietet, setzt eine der ihren ähnliche Absicht oder einen festlichen Anlaß voraus, oder beides zugleich. Dem Zusammenhang entspräche es am besten, wenn sie sich für den herrlichen stolzen Mann geschmückt hätte, weil sie ihm angehören soll. Durch Schmuck unterscheidet sich z. B., mit Aphrodite, die Braut Hippodameia von der sie zum Vertragsabschluß zwischen Pelops und Oinomaos heranführenden Mutter auf einer von den apulischen Vasen dieses Gegenstandes [1]). Hierauf könnte sich das sichtlich vertrauliche, jedoch auch tiefernste Gespräch beziehen, das die zwei im Mittelbilde zu führen im Begriffe stehen. Jedenfalls handelt es sich um etwas, was des Mädchens Seele tief bewegt. Dies verrät sein fromm zum Himmel aufgeschlagener Blick — denn ein tatsächliches Oben gibt es in diesen Bildern nicht —, das οὐρανὸν εἰσανιδεῖν oder ἀναβλέπειν in homerischen und spätern Schilderungen entscheidender Augenblicke [2]). So schaut die Mutter Niobe zu den Göttern auf oder, da ihr Schicksal schon besiegelt ist, der noch besser zu vergleichende Kalchas, der vorhin für die Schurztracht des Mädchens in Erinnerung gerufen wurde (S. 103). Das Stoßgebet, das unsere Schildträgerin dabei zu den Himmlischen emporsendet, lautet am ehesten wie das der Nausikaa Odyssee 6, 244: αἲ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἴη; denn auf Widerstreben deutet nichts hin. Immerhin mag das schon etwas mehr sein, als sich mit voller Gewißheit den aufgewendeten Ausdrucksformen entnehmen läßt. Aber das Wesentliche der Sachlage scheint mir klar. Auch daß die tieferregte mutmaßliche Braut, die so eifrig den Mann in Gestalt seiner Waffen festzuhalten strebt, in bewußten Gegensatz gestellt ist zu der anders gearteten, untätigen Schönen, die, obschon sichtlich nicht am gleichen Ort, ihre kühlern Erwartungen doch nur auf denselben Mann richtend gemeint sein kann (S. 95).

10. ZUR NÄHEREN DEUTUNG DER OSTWANDBILDER.

Die vorangehende Beschreibung der Bildnisgestalten von der Ostwand noch mehr als des Hauptbildes der westlichen ist durchsetzt mit vergleichenden Seitenblicken auf Darstellungen, bildliche und selbst dichterische, aus der griechischen Sage. Dennoch stellten sich dem Gedanken Barnabeis, es seien mit diesen Megalographien wirklich Personen der Sage gemeint, immer neue, unübersteigliche Hindernisse in den Weg. Die Auflösung des scheinbaren Widerspruchs bringt das tatsächliche Wesen der dargestellten Menschen aus der frühhellenistischen Geschichte, die sich noch bei Plutarch ausnehmen, wie ein von dem Gott Alexandros ins Leben gerufenes, neues Geschlecht von Heroen und erst recht von Heroinen, an denen keine Zeit so reich war wie diese [3]). Solch ein Heros muß der einzige Mann sein, der hier zwischen drei sehr bestimmt gekennzeichneten Frauen thront. Schon da sich uns die schöne Kitharspielerin immer sicherer als eine vornehme Hetäre erwies (S. 95), drängte dies

[1]) Brit. Museum F 631, abgeb. auch bei Roscher, Lexik. d. Mythol. III 775.

[2]) Ilias 16, 232; 19, 257; 24, 307. Xenophon, Kyrup. 6, 4, 9.

[3]) Rohde, Der gr. Roman und seine Vorläufer 63 ff.

unsere Gedanken auf den vielgeliebten und vielverliebten Vater des inmitten der linken Saalwand erkannten Antigonos Gonatas. Und nun bietet dessen Leben annähernd in den für letzteres Bild in Betracht kommenden Jahren (S. 79) tatsächlich einen im Wesentlichen genau entsprechenden Vorgang. Bezeichnend für die Unverwüstlichkeit seiner Schnellkraft wie seiner Anziehungskraft für Frauen, hat er gleich nach dem Sturze vom makedonischen Thron, den seine erste und vornehmste Gattin Phila nicht überleben mochte, in der Wiege seines Königtums, Kleinasien, sowohl dessen Wiederherstellung in Angriff, als auch nochmals eine jüngere Fürstentochter zur Frau genommen. Es war Ptolemaïs, Tochter des Begründers der ägyptischen Dynastie, von dessen erster makedonischer Gattin Eurydike, einer Tochter des Reichsverwesers Antipatros, also Schwester der Phila und schon seit 321 Schwägerin des Demetrios. Obgleich sie dem Lagiden auch einen Sohn geboren hatte, den später Keraunos zubenannten Ptolemaios, wurde sie von der mitgenommenen Landsmännin Berenike aus dem Herzen des Gemahls verdrängt, so daß er schließlich auch die Thronfolge seinem jüngern Sohn von dieser Berenike, nachmals Ptolemaios Philadelphos, zuwandte. Ptolemais war dem Belagerer, als dessen erste ebenbürtige Nebenfrau, des Pyrrhos Schwester Deidameia, etwa 298 jung gestorben war, vielleicht noch als Kind verlobt worden, um die Beziehungen zwischen beiden Herrschern zu bessern. Diese unausgeführt gebliebene Verbindung wurde nun vollzogen, da Demetrios 287 zu Eurydike nach ihrem Sitz als geschiedene Königin, Milet, kam. Dem Ehebund entsproß Demetrios ὁ καλός[1]). Zu dieser Lage paßt, was die rechte Saalwand aufmerksamer Betrachtung an Tatsachen und glaublichen Vermutungen ergab, in allen Hauptsachen tadellos, nur Kleinigkeiten sperren sich ein wenig.

Erst ein Blick auf das Ganze: ein stolzer, schöner Mann, auf den, im abgesonderten Bilde links, eine seiner würdige Hetäre wartet (vielleicht jene Myrine, oder Leaina? S. 95), zwischen Mutter und Tochter. Letztere dient ihm wie Auge dem Telephos und hat sich für ihn geschmückt wie eine Braut; aber der Brautvater fehlt. Die Mutter in dem hellenistisch erneuerten Penelopetypus, fast schmucklos und witwenmäßig tief in anspruchslose Kleider gehüllt, wäre nicht anders zu erfinden als der bestmögliche Ausdruck für die verdrängte, verlassene Köngin. Daß sie nicht recht aussieht wie eine in den Fünfzig, ist ein Mindestmaß an höfischer Rücksicht. Vertraulich, aber nicht zärtlich ist sie an den Mann herangerückt, wie es der ältlichen, langjährigen Schwägerin wohl zukommt. So auch der düster fragende Blick der um Phila frisch trauernden Schwester, die den künftigen Schwiegersohn fragen mag, ob es bei ihm die Tochter besser haben wird, auch im Hinblick auf die endlosen Liebschaften mit Hetären. Ein Flehen um glücklichere Zukunft mit zum Himmel erhobenem Blick steht erst recht der Braut eines solchen Mannes an. Dieser selbst aber thront anspruchsvoll wie ein Gott in dem unverwüstlichen Selbstvertrauen des bisher immer wieder auch aus tiefem Fall auf die Höhe zurückgekehrten Genies.

[1]) Alles wesentliche bei Plutarch 25; 32; 46; 53. Vgl. Beloch, Gr. Gesch. III 2, 91; 127. Zuletzt m. W. Rehm in Wiegands Milet III Das Delphinion 305 A. 1; 306.

Daß sich Demetrios seine körperliche Frische lange zu erhalten wußte, dürfen wir aus der Nachricht folgern, er habe das zunächst sogar in der Gefangenschaft des Seleukos durch Jagen und Laufen versucht und sei erst am Ende in schwelgerische Trägheit verfallen (Plutarch 52). Der prachtvolle Körper unseres Mannes zeigt nur etwas von lässigem Ausruhen nach schweren Mühen. Dazu passen die auf den Stock übereinandergelegten Hände und dieser selbst ist ein altes griechisches Abzeichen der Befehlshabergewalt, unter den hellenistischen Königen für den Sohn des Demetrios bezeugt (S. 101).

Die Waffen sind abgelegt, als letzte trägt die Braut den Schild fort. Ist seine Form eine Abwandelung der gallischen (S. 103 f.), dann scheint das zunächst freilich über die Lebenszeit des Poliorketes und über den Galliereinfall von 279 hinauszuweisen. Aber da schon Aristoteles von den Kelten mancherlei weiß, Alexander und Kassander mit ihren langsam in die Balkanhalbinsel vorrückenden Stämmen in Berührung kamen [1]), so könnte sich zur Not auch der Einfluß ihrer Schutzwaffe schon vor ihrem massenhaften Erscheinen in Makedonien und Griechenland geltend gemacht haben, zumal bei einem auf neuartige Pracht bedachten Kriegsfürsten. Aber vielleicht war die Schildform gar nicht auf die Gallier beschränkt (S. 104). Trägt der schlanke Mann, der die Waffe als Abzeichen schmückt, wirklich die Kausia (S. 105), dann bestätigt er wenigstens, daß jene einem Makedonen gehört. Deuten ließe er sich dann etwa als einer von den Herakliden, auf die das Haus Philipps und von dessen verschiedenen Diadochen sicher die Ptolemäer ihren Ursprung zurückführten [2]).

Anbehalten hat unser ausruhender Held nur die Chlamys und diese ganz locker. Aber sie hat ja nicht die dunkle Purpurfarbe ὄρφνινον und erst recht nicht das stolze Weltbild im Tierkreis, wie nach Duris die Königschlamys des Demetrios, die freilich nach Plutarch nicht fertig wurde [3]). Der letztere jedoch läßt den Fürsten gerade auf der Flucht aus dem meuternden Makedonenheer wie einen Schauspieler seinen goldumsäumten, purpurnen Tragödienmantel gegen χλαμύδα φαιάν vertauschen und eine solche, von hellem Aschgrau, trägt unser stolzer Held statt der violetten des jungen Königs gegenüber. Vom Kopfe des anderen ist ja leider nicht viel erhalten, das Wenige indes und nicht nur das kurze Haar, sondern auch das Untergesicht, wenn es die vollständigere Abbildung Barnabeis (unser Textbild 13) treu, nicht willkürlich vervollständigt, paßt zu dem kleinen runden Kinn und hübschen Mund der Münzbildnisse, die etwas herabgezogenen Mundwinkel zu denen aus reiferem Alter [4]). Ihr Diadem fehlt allerdings wieder und es wäre miß-

[1]) Niese, Gesch. gr. und maked. Staaten II 13. Beloch, Gr. Gesch. III 1, 577.

[2]) O. Abel, Makedonien vor Philipp 92 ff. Zu den Ptolemäern: Theokrit Id. 17, 28.

[3]) Fr. h. Gr. II 477 aus Athen. 12, 535 F ff. Zum ὄρφνινον Platon, Tim.. 68 BC, auch Xenoph. Kyr. 8, 3, 3. Plutarch, Dem. 41; 44. Oben S. 71.

[4]) Imhoof, Portr. Taf. 2, 7; 8. J. Hirsch, Katal. XIII Taf. 16, 1162; 1165; XXI Taf. 15, 1155 f. Head, Hist. num.² 230, Abb. 142. Vermutungen über plastische Demetriosbildnisse R. M. 1889 IV 34 ff. Wolters und 1903 XVIII 215 ff. Six, der die von Wolters noch für Demetrios in Betracht gezogenen Chlamysträger lieber mit Arndt für Flußgötter hält. Die herkulanische Büste zuletzt bei Hekler, Bildniskunst Taf. 72, b.

lich, auch seine herabhangenden Bandenden mit dem Oberkopfe spurlos geschwunden denken zu müssen. Allein so gut wie seinen Purpurmantel kann der König wirklich auch die Binde auf der Flucht abgelegt haben. Beides zusammen tat sein Ururenkel Perseus, als er aus der verlorenen Entscheidungsschlacht bei Pydna nach Pella davonsprengte [1]). Bildniswert hat der zerstörte Kopf im Gemälde leider wenig. Um so eher aber der sehr charaktervolle unserer Eurydike, mit dessen Hilfe nach ihr unter den Marmorköpfen Umschau zu halten ist, bei der geringen Wichtigkeit ihrer Person freilich mit wenig Hoffnung auf Erfolg.

Eine andere, zu unserm Ausgangspunkte, der Deutung des Mittelbildes links auf Antigonos II. und seine Mutter Phila passende Erklärung der Ostwand habe ich nicht gefunden. In Betracht käme vielleicht noch der jüngere Halbbruder des Gonatas, der schon erwähnte gleichnamige Sohn des Belagerers aus seiner letzten Ehe mit Ptolemaïs: Demetrios der Schöne. Seine immerhin merkwürdige, des romantischen Reizes nicht entbehrende Rolle in der Geschichte zeigt ihn als Vertreter der makedonischen Belange in Kyrene, das er den Ptolemäern streitig zu machen wagte. Als dort um die Mitte des Jahrhunderts König Magas starb, berief dessen Witwe Apame, die Tochter Antiochos I. von Syrien, wider den letzten Willen des Gemahls den Bruder des Makedonenkönigs und verlobte ihm, statt dem Thronfolger des Philadelphos, ihre noch unerwachsene Tochter Berenike. Einige Jahre später jedoch (247) empörte sich die Herangereifte tatkräftig gegen diesen ihr aufgezwungenen Ehebund, um doch noch die Gattin Ptolemaios III. Euergetes zu werden, und ließ Demetrios ermorden, wobei sein, wirkliches oder angebliches, Liebesverhältnis zu der Schwiegermutter wesentlich mitspielte [2]). Diesen Vorgängen entspricht das Dargestellte nur sehr oberflächlich. Die schöne Hetäre links, die zur Kennzeichnung des Poliorketes fast unentbehrlich ist, fehlt jedenfalls in der Überlieferung von seinem Sohne, was aber leicht ihrer geringern Ausführlichkeit schuld gegeben werden könnte. Die übrigen drei Personen jedoch sind und verhalten sich hier ganz anders als dort. Die ältere Frau hat nichts von einer noch liebebedürftigen Schwiegermutter, weder an sich, noch in der Art, wie sie neben dem Manne sitzt. Das Mädchen aber müßte als Berenike, statt mit dem bloßen Schilde wegzuschreiten, eher heimlich einen Dolch zücken, da niemand anderer zugegen ist, um sie von dem Verlobten zu befreien.

Sind also, worauf ich vertraue, die Gründe für die vorgelegte Gesamtdeutung haltbar, dann ist uns an den zwei einander gegenüberliegenden Wänden des oecus quadratus von Boscoreale ein großartiges, einheitliches συγγενικόν (S. 64) aus dem Königshause der Antigoniden erhalten, dem sich nichts von geschichtlicher Bildniskunst hellenistischer Zeit auf uns Gekommenes an die Seite stellen läßt. Daß aber die Teilnahme vornehmer Villenbesitzer Kampaniens für jene romantische Welt gelegentlich zu so etwas ausreichen mochte, lehrte uns schon der einleitende Blick auf die plastische Bildnissammlung aus Herkulaneum (S. 68). Dort haben

[1]) Plutarch, Aem. Paull. 23.

[2]) Die Überlieferung bei Niese a. a. O. II 142 ff. Beloch a. a. O. III 1 620; 641; III 2, 91; 93.

sich ja neben Männern ersten geschichtlichen Ranges wie Seleukos Nikator und Pyrrhos doch auch solche nachweisen lassen, die selbst an Antigonos II. kaum heranreichen, z. B. der seltsame Gründer des pergamenischen Herrschergeschlechts, der Eunuch Philetairos. Freilich zum täglichen Brot römisch-hellenistischer Bildung haben solche Gestalten nicht gehört. Das lehrt der klägliche, fehlerhafte Auszug de regibus bei Nepos 21 und die spärlichen Erwähnungen bei Cicero; erst Trogus wußte ziemlich genau Bescheid. In Varros illustrium hominum imagines darf man unter den reges exterarum gentium wohl Demetrios I, schwerlich auch seinen Sohn vermuten. Aus welcher Quelle mag also der Maler dieses Oekus seine großen, so echt wirkenden Gestalten geschöpft haben?

III. ZUR KUNSTGESCHICHTLICHEN BESTIMMUNG DER BILDNISGEMÄLDE.

Unsere Wände dürften nicht fern von Sullas Herrschaftszeit gemalt sein. Das zierliche dorische Gebälk der nachgebildeten Scherwand, wie es Taf. II und Abb. 5; 14 zeigen, steht dem des Podiums im großen Saale des Fortunabezirks zu Praeneste und anderen Resten aus demselben Heiligtum am nächsten [1]). Den Feldern dieses Scheinbaus mögen die Bilder mehr oder weniger angepaßt sein. Sie sind es aber nicht in der angenommenen Richtung des Lichteinfalls. Während nämlich die eine abgebildete Scheinsäule (Taf. II), besonders deutlich an den uns zugewandten Versatzbossen, ihre Beleuchtung von links, d. h. von der geöffneten Südwand (S. 66) her empfängt, fällt es auf die Gestalten dieser Seite von rechts, also aus der Richtung der hinteren Saalwand, eben daher auf das Mädchen mit Schild aus dem Südfelde der Ostwand (Taf. III), das doch einem Fenster der Eingangsseite so nahe steht, von der aus nur die beiden anderen Bilder derselben Wand beleuchtet erscheinen. Solche Widersprüche gibt es ja allerdings auch sonst in derselben Villa und in anderen pompeianischen Häusern, während mir sogar P. Herrmann nur ein Beispiel einheitlich von der tatsächlichen Lichtquelle aus beleuchteter Bilder an allen drei Wänden eines ähnlichen Saales, im Vettierhause, anzugeben wußte, das er im Texte seiner Denkmäler Taf. 52 nachgewiesen hat. Aber in einem Falle wie der unsere, wo lebensgroße Personen wie wirklich vor den Wänden erscheinen, dürfte der Mangel solcher Einheit doch wohl gegen die Neigung Pfuhls sprechen, die Bilder für diese Wände geschaffen zu denken. Auch so bewähren sie sich als Kopien verlorener Urbilder. Seltsam bleibt es freilich, daß nur eine unter den Gestalten, die Schildträgerin, ihr Licht von links empfängt. Sie deshalb aus einer anderen Quelle herzuleiten, widerrät aber ihr dargelegter sachlicher und ihr noch darzulegender Formenzusammenhang mit den übrigen. Wenn der oben in Erwägung gezogene gegenständliche Grund für die abweichende Beleuchtung (S. 105) nicht ausreicht, wird sich ein räumlicher im ursprünglichen Zusammenhange denken lassen. Dies dürfte jedoch leichter fallen, wenn sich dort die Beleuchtung von links her auf mehr Gestalten als diese einzige erstreckte,

---

[1]) R. Delbrück, Hellenist. Bauten in Latium I Taf. 19; 20; Textbild 54.

d. h. wenn unsere zwei Wände nicht den ganzen Figurenbestand ihrer Vorlagen wiedergeben.

Diese Vorlagen, doch wohl große Tafeln, können schwerlich für andere Personen, als für solche des makedonischen Königshauses oder seiner nächsten Umgebung gemalt worden sein, und zwar in der Zeit, wohin die vorgetragene Deutung führt: Einerseits der junge König Antigonos II., vermutlich noch als Mitherrscher des Vaters und Hüter seines Landes für ihn, in enger Verbindung mit seiner edlen Mutter Phila, die 288 in den Tod ging, beide teilnehmend betrachtet von einem seiner philosophischen Lehrer. Andererseits Demetrios I. schon im Jahre darauf, wie er seine letzte Heirat, mit Ptolemais, mit ihrer Mutter Eurydike verabredet. Das dürfte kaum viel später gemalt sein, als diese Ereignisse; jedenfalls, denke ich, bevor Gonatas nach Erlangung des makedonischen Thrones sich um 276 endlich selbst verheiratete, mit Phila II., der Tochter seiner Schwester Stratonike von ihrem ersten Gemahl Seleukos [1]). Für die Junggesellenjahre des Antigonos, da er selbst noch in den Banden der Hetäre Demo verstrickt war, wenigstens ihren Sohn Halkyoneus als Thronfolger oder nahezu so behandelte (S. 82), spricht auch die Unbefangenheit, womit in der Bilderdreizahl der Ostwand der nachmaligen ehelichen Mutter seines Halbbruders Demetrios des Schönen eine von den vielen »Freundinnen« des Vaters gegenübergesetzt ist, freilich ohne die Frechheit, womit Klesides dessen Tochter Stratonike »gruppierte« (S. 65). Bestimmt weist ferner in dieselbe frühe Zeit die Verzierung des makedonischen Schildes, die nirgends ähnlicher wiederkehrt, als auf den Kupfermünzen des Gonatas selbst und seiner Mitbewerber um die Herrschaft im Stammlande Antiochos I. und Pyrrhos (S. 70, Abb. 7, b, c). Auch daß nur an dem Bildnis des letzteren Königs der bei Männern ganz seltene Haarscheitel unseres jungen Antigonos wiederkehrt, sei nochmals hervorgehoben (S. 69).

Diese gegenständlichen Anzeichen bestätigt vollkommen die Kunstweise der Bilder, die meines Erachtens frühhellenistisch ist und nicht erst die »pergamenische« aus der ersten Hälfte oder Mitte des 2. Jahrh., die Winter und Pfuhl zu erkennen glaubten [2]). Treffend vergleicht ja der letztere unsere Gemälde mit denjenigen kampanischen II. Stiles, die am ähnlichsten lebensgroße Gestalten vor die (vertäfelten) Wände reihen: mit der dionysischen Bilderfolge im Hauptsaal der Villa Item [3]). Dem »vollblütigsten Hellenismus« von Boscoreale steht an diesen Bildern eine Zeichnung gegenüber, die allerdings etwas von kleinlichen, hölzernen Marmorkopien hat, überdies — wie ich hinzufügen möchte — etwas von der später in Pompeii oft so üppig wuchernden Freude am Menschenfleisch als solchem, die dem Schöpfer unserer Bildnisse so ganz fern lag. Diese Eindrücke überwogen auch bei mir, so lang ich auf die

---

[1]) Laert. Diog. 7, 8, 36. IV. Leben Arats bei Westermann, Biogr. 60. Dittenberger, Or. gr. inscr. 216. Beloch, Gr. Gesch. III 2, 91; 150. Tarn, Antig. Gon. 173 f., 226 f., 247.

[2]) Winter, Altert. v. Perg. VII 1, 74; 138. Pfuhl, Malerei II 878 f.

[3]) Pfuhl a. a. O. II 876 ff., Abb. 711—715. S. 882 die bisherigen Ausgaben und Bemerkungen. Über die Farben sagt noch am meisten Nicole in der Gaz. d. beaux-arts 1911 XXXIV 29 ff., aber auch nicht entfernt genug. Die Deutungen von Comparetti, z. T. sichtlich unhaltbar, sind mir vorerst nur durch S. Reinach, Répert. peint. 115 bekannt.

veröffentlichten Lichtaufnahmen allein angewiesen war. Aber als ich unlängst das Glück hatte, endlich selbst mitten in diesem wunderbaren Gestaltenkranze zu stehen, da begriff ich die Begeisterung, mit der mir Kenner davon sprachen. Noch stärker als der Eindruck der trotz aller dekorativen Ruhe erreichten Tiefenwirkungen war der des zwar auch vornehm maßvollen, aber doch ungemein reichen Farbenkonzertes, als dessen grundlegende Harmonie mir die von Gelb und Violett erschien. Leider haben die berufenen Hüter dieses Schatzes meines Wissens noch nichts unternommen, um ihn in guten Nachbildungen bekannter zu machen und zu erhalten. Nicht einmal eine zulängliche Beschreibung davon ist bisher veröffentlicht, ein Mangel, dem selbst abhelfen zu wollen mir die knapp bemessene Zeit verwehrte. So muß ich mich begnügen, in Kürze dem Urteil Pfuhls zu widersprechen: die Farben »wirkten etwas stumpf und gelangten zu keinem rechten Zusammenklange«. Jedenfalls geschieht ihnen damit und mit anderen Bemerkungen unrecht im Vergleiche zu dem, was Pfuhl wenig später (879 f.) über die malerischen Eigenschaften der hier besprochenen Gemälde von Boscoreale sagt.

Aus eigener Anschauung kann ich freilich über keines von diesen Bildern sprechen. Aber die von Pfuhl übersehenen Farbtafeln der Ostwand in Sambons Verkaufskatalog (S. 66) geben, obgleich nachlässig gezeichnet und wohl auch aus technischen Gründen vereinfacht, doch nach dem Eindruck von Gisela Richter ein »ungefähr richtiges« Bild. Halte ich sie mit den verschiedenen Photographien zusammen, dann muß ich vermuten, daß diese mit ihrer Entstellung gewisser Farbwerte, die z. T. nur auf Beschädigungen zurückgehen, Pfuhl eine übertriebene Vorstellung von dem malerischen Wesen der Bilder beigebracht haben. Z. B. kann ich nicht sehen, »wie das Licht in flimmernder Unruhe über den mächtigen Manneskörper rieselt« usw. Gemeint ist vielleicht die hier mehr als an sonstigen Wandgemälden angewandte dunkle und helle Strichelung, die aber ins Ganze gesehen nur dazu dient, Flächen zu verdunkeln oder aufzuhellen, wohl auch Gegenständliches wie die Maserung des Holzes anzudeuten. Immer bleibt ja selbst nach den nötigen Abstrichen genug übrig von Winters Lob der »breiten, kontrastreich malerischen Behandlung«. Sich diese jedoch auf keiner allzu entwickelten Stufe zu denken, empfiehlt schon die Tatsache, daß der Maler Sambons ebensowenig Schlagschatten von Belang wahrgenommen hat wie ich auf all den Photographien. Mehr davon zeigen selbst die verglichenen Wände Item und die Alexanderschlacht, erst recht die von Dioskurides in Mosaik nachgebildeten »Metragyrten« (Abb. 15), für deren Urbild ich eine nicht viel spätere Entstehungszeit annehmen möchte [1]). Auch das von Pfuhl aus den Beschreibungen Barnabeis geschöpfte Bild der Koloristik vereinfacht sich nach den oben jeweils mitgeteilten Berichtigungen von Augenzeugen nicht unwesentlich. Blau, das die Grundfarbe der Rückwand im gleichen Saale war (S. 66), kommt in den Bildnisgemälden nur spärlich und matt an untergeordneten Stellen vor: am Stuhlkissen der Kitharspielerin und in den Bodenstücken unter dem makedonischen Schilde des Antigonos und unter

[1]) In Abb. 15 wiederholt aus dem darunter angeführten Aufsatz von M. Bieber und G. Rodenwaldt, nach Herrmann, Denkm. Taf. 106. Pfuhl Abb. 684. — Vgl. unten S. 123.



Abb. 15. Mosaik des Dioskurides in Neapel.
Wiederholt aus J. d. I. 1911 XXVI 2 Abb. 1.

seiner Mutter. Nur dort ist auch ein wenig Grün sicher, während es als Gewandfarbe überall abzulehnen war (S. 78, 85, 89, 100, 102). Helleres Gelb findet sich nur an dem bischen Goldschmuck und Stuhlzierat. Neben den nicht allzustarken Fleischfarben und den verwandten der Holzgeräte herrscht das Weiß und der ernste königliche Purpur in verschiedenen violetten Tönen. Diese dürften sich, wenigstens wie sie bei Sambon erscheinen, durchweg nach der Anweisung Platons im Timaios 68 B C aus Schwarz, Rot und Weiß mischen lassen. Sieht man also von jenen Fleckchen eines matten Blau ab und denkt sich das Grün des Erdreichs ursprünglich als das trübe, das Schwarz mit Ocker ergibt, dann können die Urbilder dieser höchst ernsten Gemälde der alten Vierfarbenmalerei aus Weiß, Schwarz, Rot und Ockergelb zugehört haben,

die uns nach Winters schönem Nachweis das Alexandermosaik kennen lehrt, höchst wahrscheinlich eine Kopie des Schlachtbildes, das Philoxenos für Kassander malte [1]. Der helle Zinnober des Wandgrundes, den Pfuhl mit Barnabei irrig als Rosa bezeichnet, ist wohl erst die pompejanische Wandfarbe. Weshalb von ihr das unterste Drittel eines jeden Feldes erheblich dunkleren Ton hat, bleibt mir unklar.

Den im ganzen dunkler roten Grund der alten Marmormalerei, wie er sich bis in die archaische Zeit hinauf verfolgen läßt, haben, neben violettem, noch die gemalten Grabstelen aus den Türmen von Pagasai-Demetrias, die darin 191 v. Chr. verbaut sein, also zumeist dem 3. Jahrh. entstammen dürften [2]. Und zwar verträgt sich dort solch unwirkliche Farbe des Hintergrundes, der nicht viel mehr als hier über die Köpfe hinaufreicht, selbst mit kleinen landschaftlichen Versatzstücken [3], wie wir eines nur im Antigonosbilde finden. Dessen Zurückschieben einer Person hinter die andere im Gelände und das der Kleinen hinter den Stuhl der Psaltria hat freilich in jeder handwerklichen Marmormalerei ihresgleichen nur im Zusammenhang mit den Raumschichten des Wohnbaus auf der Hedistestele [4]. Sonst »beschränkt sich die räumliche Tiefe auf den schmalen, von den Figuren eingenommenen Raum und ist durch den meist braun gemalten Streifen des Bodens genau bezeichnet« [5]. Dieser Bühne freilich geben unsere Wandbilder eine weiße Standfläche, wie die Alexanderschlacht und das Metragyrtenbild (Abb. 15), beide zugleich mit ebenso hellem Hintergrunde, so daß man wieder fragt, ob der rote unserer Wände nicht doch nur vom Zimmermaler dazugetan ist.

Wie dem nun sein mag: mit Stelen des 3. Jahrh. zusammen gehn, wenn schon dieser bescheidenen Handwerksarbeit unendlich überlegen, auch zwei von unsern Sitzenden in ihrer wenig folgerichtig durchgeführten Schrägansicht. Man vergleiche Abb. 9 der Psaltria mit Abb. 16 der Archidike von Tilyssos [6], um die Übereinstimmung der Gesamtansicht und mancher Einzelheit zu zeigen. Auch die wenigstens ähnlich gedrechselten zwei seitlichen Gerätbeine stehn hier unverkürzt nebeneinander und das obere Holz der Rückenlehne bleibt so gut als wagrecht. Noch ähnlicher scheint die Parallelperspektive des Lehnsessels auf der allerdings minder gut erhaltenen Stele der Aphrodeisia, die der Leser im Bilde dazu legen sollte [7]. Doch reicht der Typus mindestens bis ins 4. Jahrh. zurück. Auf dessen spätesten rotfigurigen Vasen, die oben zu den Gerätformen verglichen sind (S. 84), begegnet auch der für uns erstaunliche Verstoß der Thronzeichnung im rechten Mittelfelde, sogar drei Stuhlbeine auf gleicher Höhe zu geben, nur daß auf den Gefäßen die zwei äußeren nicht

[1] Diese von R. Schöne vorbereitete Entdeckung Winters verteidigt gegen schwache Einwände Pfuhl a. a. O. II 619, 663, 764.

[2] Zuletzt m. W. im Anzeiger 1912, 245, Karo nach Arvanitopullos. Pfuhl a. a. O. II 901 f. — In Kürze sei auch auf die alexandrinischen Stelen hingewiesen: Pagenstecher, Nekropolis, Kap. 2. Von deren mannigfacheren Hintergrundsfarben: ebenda S. 70.

[3] Stele des Menophilos 'Εφημ. ἀρχαιολ. 1908, 55, Abb. 6 Arvanitopullos. Vgl. Rodenwaldt in den A. M. 1910 XXXV 127.

[4] 'Εφημ. 1908, Taf. 1. Pfuhl Abb. 748. Rodenwaldt, Komposit. 114, Abb. 20.

[5] Rodenwaldt, wie oben Anm. 3.

[6] Nach 'Εφημ. 1908, Taf. 2; Arvanitopullos, Θεσσαλ. μνημεῖα 1909, 155, Nr. 20. Vgl. wieder Rodenwaldts in Anm. 3 genannten Aufsatz.

[7] Nach 'Εφημ. 1908, Taf. 4, 2 auch Pfuhl Abb. 749.

der vorderen, sondern einer Nebenseite angehören [1]). Die bei unserm Demetrios damit zusammengehende richtige Verkürzung des vierten Beines weiß ich freilich nirgends, auch nicht in späterer Kunst, nachzuweisen. Auf Kertscher Vasen fanden wir überdies schon eine nahe Vorläuferin der Seitenansicht unserer Königin Phila in der mut-



Abb. 16. Stele der Archidike aus Pagasae.
Nach Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1908 Taf. 2.

maßlichen Themis auf dem Omphalos (S. 77). Zu ihrer Gestalt und Kleidung war ungefähr aus derselben Zeit die Florentiner Mutter Niobe zu vergleichen. Mit alledem und der frühhellenistischen ἀστή des Grabsteins aus Alexandria auf S. 93 gehen

[1]) So an den Thronen der beiden Kertscher Vasen oben S. 84, Anm. 1. und an allen Stühlen der Kertscher Deckelschüssel F. R. II Taf. 68. Vgl. auch das Dareiosbild S. 85, Anm. 1. Daß diese Projektion ins 5. Jh. zurückgeht, lehrt der Penelopenapf in Chiusi F. R. III Taf. 142. Ähnlich noch an pompeianischen Wänden S. 82, A. 2. Ein freistehender Lehnsessel im Ledabilde Helbig Nr. 144, Overbeck, Kunstmythol. Atlas, Taf. 8, 8; S. Reinach, Répert. peint. 16, 9.

unsere Gestalten in ihren ziemlich klassischen Maßverhältnissen zusammen, während die verglichenen Frauen pagasäischer Stelen, wie Abb. 16, schon dasselbe hellenistische Übermaß der Schlankheit aufweisen wie die Psaltria in Chios auf S. 92. Doch lenkt die reife pergamenische Kunst wenigstens teilweise zu klassischeren Verhältnissen zurück, da sie ja neben ihrem barocken Überschwang schon so manches Anzeichen des kommenden rückschauenden Klassizismus aufweist. Dafür sei namentlich auf den umfassenden Versuch von Salis hingewiesen, dieses volle Sammelbecken reifhellenistischer Kunstformen auf seine verschiedenen Quellen zurückzuführen.

Besonders wichtig wäre natürlich der Vergleich pergamenischer Gemälde. Von solchen besitzen wir jedoch im Urbilde nichts gegenständlich Vergleichbares und an glaubhaft nachgewiesenen Kopien bitter wenig. Dazu rechne ich keineswegs das matte pompeianische Bildchen eines Tropaions mit Gallierwaffen, an dessen Vervollständigung eine plumpe Nike und der Sieger zusammenwirken [1]); denn letzterer ist meines Erachtens nichts als eine ganz äußerlich herangeschobene Nachbildung der Augustusstatue von Prima Porta, nur mit ähnlichem Idealgesicht wie es selbst der Kaisergenius in der Toga zeigt (S. 67). Wohl aber teile ich die durch das Zusammenwirken verschiedener Forscher immer sicherer begründete Überzeugung: das herkulanische Gemälde des Herakles, der den kleinen Telephos im Schutze der Nymphe Arkadia von einer Hinde gesäugt auffindet [2]) (Abb. 17), gehe im wesentlichen — d. h. abgesehen von Freiheiten wie dem satyrähnlichen Bildniskopf des Heros, der in Wandbildern aus der Helden- und sogar der Göttersage mehr Verwandte findet, als man zunächst glauben möchte — auf eine unweit des Telephosfrieses, wahrscheinlich etwas früher, entstandene Schöpfung zurück. Hier machen schon die besseren Photographien klar, wie viel malerischer in mehr als einer Hinsicht dieses farbenarme Bild ist als die unseren. Das gilt auch von seiner bescheidenen Andeutung eines landschaftlichen Hintergrundes, dem wir aus Boscoreale nur die niedrigen Erdsitze des Paares von der linken Wand an die Seite zu setzen haben, also kaum mehr als die Andeutungen der von Pelasgern besetzten Hymettoshöhen im Friese des Ilissostempels aus der Mitte des 5. Jahrh. [3]). Dennoch bleibt dies

[1]) Als Kopie nach pergamenischem Urbild, mit Woelke, gedeutet von Pfuhl II 816, 818 zu Abb. 658. In der oben ausgesprochenen Ansicht befestigten mich voneinander unabhängige Äußerungen von P. Herrmann und Sieveking.

[2]) Herrmann, Taf. 78. Pfuhl 816, 818 (Literatur), Abb. 659. — Bei seiner Rückführung auf Apelles zu beharren scheint Six noch in dem S. 64. Anm. 3 erwähnten Aufsatz über Athenion.

[3]) J. d. I. 1916 XXXI 172; 195. Roberts neue Deutung der Ilissos-Friesplatten (Studien zur Kunstgesch. des Ostens J. Strzygowski gewidmet 58 ff.) scheint mir unhaltbar. Erst recht die soeben, A. M. 1923 XLVIII 47, von L. Curtius empfohlene Rückkehr zur Deutung Brückners auf Theseus und Perithoos in der Unterwelt. Sie scheitert an dem von Br. noch verkannten Reisegepäck, wofür das des Dionysos in den Fröschen nur ein ad absurdum führender Beleg wäre. Meine Pelasgerdeutung würde, wie ich s. Z. darlegte, zu dem Heiligtum ἐπὶ Παλλαδίῳ passen, und für diese Bestimmung des Tempels spricht die von Preuner nachgewiesene Weihung an Athena, A. M. 1921 XLVI 1 f. Desgleichen das Zwillingsverhältnis des Ilissostempels zu dem der Athena Nike. Ionisch war auch auf Kap Sunion der Tempel der Göttin, die nach Herodot 5, 72 die Dorer von ihrer Schwelle verwies; s. zuletzt Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1917, 183 ff. Orlandos.



Abb. 17. Herakles und Telephos aus Herkulaneum.
Wiederholt aus J. d. I. 1905 XX 172.

gemalte Seitenstück zum kleinen pergamenischen Altarfries als Gefüge plastischer Körper reliefmäßiger geschlossen, als unsere Wandbilder, namentlich als das eben verglichene, wo es von der Mutter zum Sohn schräg aufwärts und zugleich in die Tiefe geht.

Von den Einzelgestalten zeigt sich die sitzende Arkadia auseinandergebreitet etwa wie Apollon und Dionysos im Parthenonfries oder Asklepios auf einigen Hochreliefen aus Epidauros[1]). Im Gegensatz dazu bilden fast an allen unsern in Drei-

[1]) Ich denke besonders an Svoronos, Athen. Nationalmus. Taf. 31, 173 und 174; Taf. 68 und 126, 1425; Brunn, Arndt, Denkm. 3 und 564.

viertelansicht dasitzenden Menschen die beiden Arme in echt lysippisch dreidimensionaler Weise eine lockere Vorderschicht. Als wir diese Motive der Deutung wegen in anderen Bildwerken aufsuchten, da fanden sich zwei Hände am Speer wie beim Antigonos verhältnismäßig am ähnlichsten auf der Ficoronischen Ciste (S. 70), die auf den Stab gestützten des Demetrios auch schon früh im 4. Jahrh. auf einer Vase und am Thoas der vielleicht einem nicht viel spätern Urbild folgenden Iphigeniengemälde (S. 100), jedoch immer nur reliefmäßiger in Seitenansicht. Ebenso begegnet uns das Motiv des Ares Ludovisi recht ähnlich schon im Parthenonfries, aber ringsum sichtbar und besonders von vorne zu sehen erst in dieser Schöpfung Lysipps oder eines ihm nahestehenden Meisters. Wohl vergleicht Winter mit einem gewissen Rechte — von den ganz anderen, geschwollenen Körperformen abgesehen — mit unserem Demetrios das ungedeutete Marmorbild eines sitzenden Mannes aus Pergamon[1]); allein soviel steht trotz der argen Verstümmelung fest, daß sein linker Arm längs dem Rumpfe gesenkt war und nur die rechte Hand dicht vor die linke Achsel an einen weggebrochenen Gegenstand griff. Wieder jene zusammenhängende Vorderschicht bilden an unserer Psaltria beide Hände mit dem Instrument, das sonst zur Seite gerückt erscheint wie auf S. 92. Dafür weiß ich abermals nur ein Vergleichstück aus der Zeit nach Lysipp: die Mandolinenspielerin unter den Reliefmusen von Mantinea (S. 87), die Vollgraff aus geschichtlichen, Sieveking und Buschor aus kunstgeschichtlichen Gründen dem Enkel des großen Praxiteles zugeschrieben haben. Mit Recht, da letzterer das Modewerden der ganz hohen Gürtung dicht unter den Brüsten kaum noch miterlebte und wenn doch, dann erst auf der Entwicklungsstufe des Hermes, der die kühle Anmut und knappe Eleganz der Musen nicht zugetraut werden kann[2]). Endlich die Eurydike mit ihrem fast gegen den Beschauer übergeschlagenen Bein und daraufgestützten Arm klingt vernehmlich an die Tyche von Antiocheia an[3]); nur daß erstere in erneutem Penelopemotiv auch das Gesicht auf die Hand stützt, alles ganz so wie die trauernde Seele im rhodischen Grabtürfries des Hieronymos aus »pergamenischer« Zeit, aber wieder in Seitenansicht[4]). So auch die ähnlichsten Gestalten pompejanischer Wände[5]), bis auf solche abermals höchst lysippisch wirkende wie die mutmaßliche Sappho neben

[1]) Altert. v. Perg. VII 1, 138 Nr. 122, Taf. 29.

[2]) Bull. corr. hell. 1908 XXXII 236 ff. Vollraff, m. E. nicht widerlegt durch die neue Lesung der grundlegenden Inschrift Philol. 1912 LXXI 1—23 von Herzog (vgl. Glotta 1915 VI 278 Kretschmer); Münch. Jahrb. 1912 II 122; 125 Sieveking, Buschor. Zur hohen Gürtung: d. J. 1919 XXXIV 112 Anm. 4; 113. Schade, daß diese klare Sache auch in einem so feinen Buche wie Rodenwaldt, Relief b. d. Gr. 83 verkannt wird.

[3]) Am ähnlichsten, z. T. freilich infolge falscher Ergänzung des r. Armes, die vatikanische Wiederholung in Ansichten wie Springer, Handbuch[12] I Abb. 690. Die Pester und die Kleinbronzen, Brunn, Arndt, Denkm. 610 und im Texte dazu. Die Frage nach der maßgebenden Wiederholung erörtern zuletzt Sieveking und Lippold in den R. M. 1917 XXXIII 88 und 1918 XXXIII 84 f.

[4]) Brunn, Arndt, Denkm. 579; ungenügend Archäol. Anz. 1902, 20. Der Teil mit dieser Figur A. v. Salis, Altar von Perg. 112, Abb. 19. Vgl. S. 123.

[5]) So die Aphrodite mit Eros oben S. 99, Anm. 1; Thetis bei Hephaistos Helbig Nr. 1317, Mus. Borb. X Taf. 18, S. Reinach, Répert. peint. 19,5; das ungedeutete Bildchen Helbig Nr. 1401 b, Atlas, Taf. 19, S. Reinach, Répert. peint. 219, 2.

Alkaios im Vettierhause, die zugleich an unsere Eurydike und so sehr an die Statue des Eutychides erinnert, daß sie diesem als Maler zugeschrieben worden ist, als welchen ihn ja Plinius erwähnt [1]). Damit ist auch ein (kaum erforderliches) Zeugnis für die Verknüpfung der berühmten sikyonischen Malerschule mit der des großen Bildgießers derselben Kunststätte beigebracht. In diesem Schulzusammenhang müssen auch die Urbilder unserer vier — das schildbedeckte Mädchen eingerechnet sogar fünf — gut lysippischen Gestaltmotive geschaffen sein.



Abb. 18. Göttin mit Schwert aus Pergamon. Nach Altert. v. Perg. VII Taf. 14 Nr. 48.

Die Gewandbehandlung der Arkadia in der herkulanischen Kopie wirkt, mit der pergamenischen Altarplastik verglichen, auf den ersten Blick fast klassisch. Aber auch in diesen Marmorwerken setzen sich die Hauptformen des Körpers hinlänglich durch unter all dem wogenden barocken Faltenschwall, und von seinen bezeichnenden Motiven kehrt in dem Gemälde wenigstens eines machtvoll wieder: der leicht schraubenförmig gedrehte Wulst des oberen Mantelsaumes, der sich in großem Doppelschwung quer über den Schoß zum Sitz hinabzieht [2]). Wären die Füße der Landesgöttin im Bilde

[1]) Herrmann, Taf. 28, 2, danach Jahreshefte 1910 XIII 134 Klein, und besser R. M. 1918 XXXIII 71 Lippold. Vgl. Plinius n. h. 35, 141. Anders Pfuhl 734.

[2]) Hervorgehoben von Rodenwaldt, Kompos. 208. Aus dem Gigantenkampfe vgl. besonders die zwei reitenden Lichtgöttinnen, Altert. v. Perg. III 2, Taf. 3 und 5, Baumeister, Denkm. II Taf. 39 und Abb. 1425, Eos auch bei Collignon, Hist. sc. gr. II 520, Selene bei Springer, Hand-

nicht durch den Fels und den Adler verdeckt, dann würden wohl auch sie sich umflutet zeigen von den am Boden gestauten Schleppfalten, wie die der marmornen Sitzbilder in Relief und Rundwerk [1]). Bezeichnend für diesen echt asianischen ὄγκος sind dann namentlich Standbilder, die in solchem Faltenschwulst förmlich waten, obgleich sich ihre Glieder dazwischen doch wieder kräftig zur Geltung bringen. Das wahrhaft berauschende Prachtstück dieses Stiles ist die Göttin mit dem Schwerte (Abb. 18); etwas zahmer, aber doch gleichartig, die besser erhaltene Statue auf dem Kapitol [2]). Doch auch die unterlebensgroßen Frauen des Telephosfrieses stehn und schreiten in so schwer schleppenden Chitonen, sogar die oben mit der unsern verglichene Waffenträgerin (S. 103). Nur wenig zurückgedämmt erscheint diese Gewänderflut an den kleinen Figuren der Archelaostafel, die jetzt durch Schedes Schriftuntersuchung auf etwa 125 festgelegt sein dürfte [3]), wohl auch an dem viel zu wenig beachteten Fries des Hekatetempels in Lagina, der als Bauwerk mit Hermogenes zusammenhängt und an seinen Wänden außer dem Senatsbeschlusse von 81 einen vom Herausgeber Hatzfeld lieber auf 167/6 als auf 88 angesetzten Gemeindebeschluß der Stratonikeer eingemeißelt trug [4]). Doch lebt dieser asianische Stil mit neuen Einzelheiten überladen noch im 1. Jahrh. v. Chr. an Statuen wie denen der Römerinnen Baebia und Saufeia aus dem »Athenaheiligtum« zu Magnesia am Mäander [5]). Ja selbst noch um die Füße der Frau in der Gruppe des Menelaos aus dem Beginn der Kaiserzeit [6]) plätschert sanft ein Ausläufer davon.

Wo ließe sich in dieser Reihe unsere doch ganz statuenähnliche Ptolemais mit dem Schild einfügen? Ihre Gewänder umschließen mit spärlichen Falten den Körper ganz eng. Die unten sichtbaren des Chitons sind nicht die vielen kleinen des feinen Leinenstoffes wie zumeist an den Musen von Mantinea (S. 118) oder an der großen Herkulanerin aus dem Kreise Lysipps [7]). Die Zusammenfassung der feinen Fältchen

buch [12] I 429. Aus dem Telephosfries die thronende Auge, Altert. v. Perg. III 2, Taf. 31, 2, Springer [12] 431, – um nur das sachlich Nächststehende anzuführen.

1) Altert. v. Perg. VII Taf. 12 und 22 und die Auge der vorigen Anm.

2) U. a. ebenda VII 1 Abb. 47 d und Springer, Handbuch [12] I Abb. 822. Bulle, Der schöne Mensch², Taf. 135. Vgl. Helbig, Führer 3 I Nr. 883 mit Nachtrag II 467.

3) R. M. 1920 XXXV 70 ff. (69, Anm. 1 die Literatur) Schede. S. 74 ff. trägt er zur Zeitbestimmung der auch hierhergehörigen Statuen bei.

4) Bull. corr. hell. 1914 XLIV 71. Dadurch ist nochmals der Versuch von Mendel widerlegt, mit dem Bau, der den hermogenischen nahesteht, womöglich bis auf Augustus hinabzugehen. Doch bleibt sein Catal. des sculpt. (Musées ottomans) I 428—542 mit seinen saubern Zeichnungen vorerst die Hauptveröffentlichung. Einige Proben in gutem Kupferlichtdruck gab Chamonard im Bull. corr. hell. 1895 XIX 235 ff., Taf. 10—15, den ganzen Fries in den gewohnten, unzureichenden Umrissen S. Reinach, Répert. rel. I 170—175. Photographien der ganzen Reihe verdankt das Archäologische Institut in Leipzig der Hilfsbereitschaft von Halil Bey. Der Tempelplan bei Mendel a. a. O. 433 ist von Knackfuß. Zur Zeitbestimmung (wohl etwas zu spät) vgl. Weickert, Lesb. Kymation 105, Taf. 10 d.

5) [Kothe,] Watzinger, Magnesia a. M. 198 ff., Abb. 198—200, Taf. 9.

6) Diese wohlbegründete Zeitbestimmung durch eine neue, unter die Flavier, zu ersetzen versucht L. Curtius auf Grund einer offenbar irrigen Stilvergleichung in seiner (noch andere ähnliche Neuigkeiten bringenden) Anzeige von Lippolds Statuenkopien: D. Lit.-Zeitung 1924, 428.

7) Bulle, Der schöne Mensch² 284, Taf. 132. S. Reinach, Rec. de têtes antiq. 174, Taf. 216 f.

in größere rundliche Falten zeigt der Marmorsockel der Siegerstatue des Pulydamas aus der Werkstatt desselben Meisters — auch ein für seine genaue kunstgeschichtliche Bestimmtheit nicht genug beachtetes Werk — an den persischen Königsfrauen, die dem Siege des Pankratiasten über einen der »Unsterblichen« zusehn [1]). Hieran und noch näher an einzelne von den genannten Musen, besonders die mit der Buchrolle in der Linken, schließen sich die schlichten Falten der Prinzessin, die ja ihr vermutlich wollenes Kleid, wie ihre Tante Phila von der Wand gegenüber, auf den Schultern nach Peplosart genestelt trägt, so daß die Arme ganz frei bleiben. Diese vollen breiten Falten reichen nur gerade bis an den Boden, wo sie rückwärts etwas nachschleppen ohne sich »pergamenisch« zu stauen. Ebensowenig sind sie mit wirklich tiefen, breiten Furchen gegliedert, wie sie z. B. an der Göttin mit dem Schwerte (Abb. 18) namentlich das Spielbein hervorheben. Dieses setzt an der Schildtragenden nach alter Weise nur ein schwächerer Faltenbogen ab, übrigens eine von den holprigen Stellen, wo sich die Kopistenhand verrät. Nicht bis in alles einzelne, aber im ganzen sehr ähnlich finde ich das dort, wo sich auch die breite, schlichte Saumborte wiederfand (S. 102): an helladischen Tonfiguren der »tanagräischen« Richtung [2]), während die von Myrina, darunter unserer Gestalt in der Bewegung recht nahekommende, wie es sich gehört viel mehr von jenem asianischen Gewandstil an sich haben [3]). Unterwegs, aber unserem Ausgangspunkte näher, steht die kleine Dienerin der Archidike in der Handwerkerarbeit von Demetrias (Abb. 16). — Nicht viel anderes bedeutet es für die Entstehungszeit der Urgemälde, wenn der leidlich erhaltene Oberleib der Mutter Phila nicht bloß in seiner Schwere, auch in der Kleidung samt hochsitzendem Gürtel und, soviel davon erkennbar, in ihrer knappen Formgebung noch an die Florentiner Niobestatue erinnert.

Ein wenig mehr nach jener barocken Entwickelung voraus deutet der Purpurchiton der Kitharspielerin. Zum Verständnis der photographischen Aufnahmen wie Taf. III und Abb. 9 kann hier Sambons Farbtafel 1 trotz ihrer Nachlässigkeiten immerhin beitragen. Neu ist gegenüber der zum Gesamtmotiv verglichenen Muse des Praxiteles (S. 118), wie sich der Saum gerade etwas auf den Boden legt und von ihm an den emporgewölbten Falten beinahe in der alten Schlangenlinie aufsteht. Schwache Anklänge daran bietet schon der Chitonrand an der Rückseite [4]) der gelagerten Aphrodite aus dem Parthenonostgiebel, voll aus-, jedoch noch erheblich fortgebildet kehrt es wieder an dem rings ausgebreiteten Kleide der trunken am Boden hockenden Alten des Myron von Theben, der bald nach Mitte des 3. Jahrh. in einem gewissen Zusammenhange mit den Meistern der großen pergamenischen Gallierstatuen gewirkt haben dürfte [5]). Etwa um ein Menschenalter weiter zurück,

[1]) Olympia III Taf. 55 (zu S. 209 ff.), sonst nicht ganz zureichend. Das Leipziger Archäolog. Institut besitzt klarere Aufnahmen des Abgusses.

[2]) Trefflich abgebildete Beispiele bei Sieveking, Terrak. der Sammlung Loeb I Taf. 43, 44, 46, 47, 49, 51, 56. Vgl. immerhin auch Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 105.

[3]) Z. B. Pottier, S. Reinach, La nécrop. de Myrina, Taf. 35, 1. Mehr bei Winter, Typen fig. Terrak. II 150 f.

[4]) Collignon, Le Parthénon, Taf. 51.

[5]) Die Kopie der Münchener Glyptothek Nr. 437 bei Brunn, Arndt, Denkm. 394; Springer, Handbuch [12] I Abb. 766. Die andere Jones, Sculpt.

also dicht an die hier vertretene Entstehungszeit der gemalten Bildnisse heran führt uns der Sturz des unterlebensgroßen Marmorbildes einer sitzenden Göttin mit Traube (Abb. 19), deren Chitonsaum sich ganz ähnlich vorgeschweift an den Boden legt und wenigstens (am Abguß unverkennbare) Andeutungen einer ähnlich unterhöhlten Saumschlange zeigt; daß es nur Andeutungen sind, erklärt die Herkunft des Bruchstücks aus dem Giebelfelde des neuen Mysterientempels zu Samothrake [1]). Klar sind noch weitere Übereinstimmungen des Gewandstils dieser gemeißelten mit der gemalten Sitzfigur: wie sich zwischen den nicht allzu ungleich breiten und tiefen Chitonfalten das Bein maßvoll geltend macht, wie darüber auch der Mantel hauptsächlich durch die Anordnung recht dichter Falten die nicht herausgepreßten Glieder erraten läßt, nur um den einen Arm straffer gespannt, u. a. m. Natürlich faßt der Teil einer marmornen Giebelgruppe alles enger zusammen, als das frei in seinem weiten Rahmen thronende Einzelbildnis. Besonders stark zur Seite geschoben ist sein weißer Mantel durch das lange Musikgerät. Damit hängt der quer über den Schoß geführte Faltenwulst zusammen, der aber diesen Namen noch kaum verdient, wenn er mit dem gedrehten der Arkadia (Abb. 17) und der oben darangeschlossenen pergamenischen Marmorwerke, wie Abb. 18, verglichen wird. In seiner mäßigen Plastik gleicht dieses schärpenartige Motiv etwa dem an der Statue des Epikureers Metrodor, deren Wiederherstellung und damit Bestimmung Lippold gelungen zu sein scheint [2]).



Abb. 19. Giebelfigur vom neuen Tempel in Samothrake. Nach Conze u. Gen. Unters. auf Samothr. I Taf 37.

Noch ganz anders hüllen die Wollengewänder die trauernde verdrängte Königin Eurydike ein. Selbst der Chiton deckt ihre Brust, verschieden von dem der schönen

Mus. Capitol. 89 f., Taf. 18, Löwy, Gr. Plastik, Taf. 148, 257. Über die Zeit Myrons unlängst Six im Bull. corr. hell. 1913 XXXVII 361 ff. Flüchtig sah ich eine russische Sonderschrift des so bewundernswert tätigen Direktors der Ermitage Waldhauer über Myron von Eleutherai, die ihm auch wieder die trunkene Alte zuweist. Das geht aber wirklich nicht, von allen Stilfragen abgesehen schon wegen der stockhellenistischen Lagynos (vgl. oben S. 60), der Haube, der Gewandschnalle auf der Schulter u. a. m.

[1]) Conze, Hauser, Niemann, Archäol. Untersuch. auf Samothrake I 24 ff., Taf. 37 (und 36). Vgl. O. Rubensohn, Mysterienheiligtümer 186 f.

[2]) Lippold, Gr. Porträtstatuen 77 ff. Im Abguß wiederhergestellt von Poulsen, Ikon. Miscellen (oben S. 58 mit Anm. 3) 73 ff., Taf. 31—35.

Psaltria, mit einem lockeren Faltengedränge, während ihr weiter Mantel vom Hinterkopf über die Schultern und dann über das übergeschlagene Bein mit dem frei hängenden Fuße niederwallt, quer über dem Schoße liegend und beiderseits sich stauend, besonders bauschig nach dem Saum hin, der neben dem Knie des Mannes in schwer entwirrbaren Windungen herabhängt. Auch das aber ist in seiner wirklicheren Art noch sehr verschieden von dem so tief zerklüfteten Gewänderschwall der pergamenischen Plastik. Es bildet eher den Gewandstil der Antiocheia weiter, deren junger schlanker Leib sich freilich durch alle festonartig darüberhängenden und darüberspannenden Falten höchst reizvoll zur Geltung bringt (S. 118). Eine dem Werk des Eutychides und zugleich unserer gemalten Matrone nahestehende Grabstatue mag zu erschließen sein aus den zwei Ansichten von verschiedenen Profilen im Hieronymosrelief (S. 118) und auf der kleinen Grabstele von Syros, die freilich nach ihrer Bogenwölbung zwischen korinthischen Halbsäulen kaum hinter 100 v. Chr. zurückreicht [1]). Von derselben Art wie die der Eurydike ist die Gewandbehandlung unseres Antigonos: der derbfaltige Chiton mit dem kräftigen Kolpos und — in den Photographien wie Taf. II nicht scharf davon abgesetzt — der große Querbausch der Purpurchlamys mit dem Saumwickel. Viel schlichter liegt der noch schwerere Mantel des alten Philosophen um die Beine, die ihn übereinandergeschlagen andrücken. Aber man braucht nur im gleichen Motiv dastehende Götter zu vergleichen, einerseits den Asklepios athenischer Weihreliefe aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. [2]), andererseits die fast doppelt lebensgroße, statuenähnliche Reliefgestalt vermutlich desselben Gottes von dem hermogenischen Altar der Artemis Leukophryene [3]), um an den bauschig abgelösten Gewandmassen, besonders des Überschlags, wieder dieselbe, meines Erachtens zeitlich dazwischen stehende Stilart zu erkennen. Denn auch zu alledem bietet der samothrakische Tempelgiebel ein recht nahes, wenngleich gegenständlich keiner von unsern Gestalten besonders entsprechendes Vergleichsstück in seiner mutmaßlichen Mittelfigur (Abb. 20). Conze 25 f. hielt die lebhaft Schreitende für Demeter, die ihre Tochter sucht. So hätte sie, um beide Hände für die Fackeln frei zu behalten, ihr Obergewand vor dem Leibe zusammengeknotet. Daß es ringsum so viel stärker absteht, als das hinter dem Schild auch irgendwie, vermutlich wie beim Kalchas (S. 103) zusammengesteckt zu denkende θερίστριον der Waffenträgerin, kommt unter anderem von dessen zartem, florartigen Stoff. Mit einem kräftigen Wollenmantel ausgeführt, ergibt das dem samothrakischen ähnliche Motive an den Metragyrten des Dioskurides, die gleichfalls beide Hände dauernd gebrauchen (Abb. 15). An dem Handpaukenschläger entsteht dabei schon die Schraubendrehung der Falten, die ohne solchen praktischen Grund erst die pergamenische Kunst häufiger anwendet (S. 119). Meines Erachtens auch auf ein frühhellenistisches Urbild zurückgehend, vermitteln diese zwei Männer, natürlich von ihrem komischen Wesen abgesehen,

[1]) Lebas, S. Reinach, Voyage archéol. Mon. fig. Taf. 113 Mitte; danach Springer, Handbuch [12] I 386, auch in früheren Auflagen.

[2]) Svoronos, Athener Nationalmus. Taf. 35, 1345; 38, 1334.

[3]) [Kothe,] Watzinger, Magnesia a. M. 176, 179, Taf. 6. Die Annahme naher Beziehungen dieser Altarreliefe zu den Kultbildern des Damophon von Messene (S. 183 f.) beruht meines Erachtens auf ungenauer Formenvergleichung.

zwischen der mutmaßlichen Deo von Samothrake und unserem Philosophen, der weiterhin die Brücke zu den übrigen Bildnisgemälden schlägt. Daß an ihnen, so wie sie nachgebildet vor uns stehen, gänzlich die feinen, vermutlich gekreppten Chitonfältchen (einer der wiederauflebenden Züge des ionischen Archaismus) dieser und einer anderen samothrakischen Giebelfigur fehlen, die wenig später am Mantel der Demeterpriesterin Nikeso aus Priene [2]) und dann recht oft in der Plastik vorkommen, teilen ja die Gemälde mit der sitzenden Giebelfigur (Abb. 19).





Abb. 20. Giebelfigur vom neuen Tempel in Samothrake.
Nach Conze u. Gen., Unters. auf Samothr. Taf. 39—40.

Nicht scheiden möchte ich von diesen so selten beachteten und doch schon wegen ihrer recht genau umgrenzten Entstehungszeit so beachtenswerten Marmorwerken des frühen Hellenismus, ohne wenigstens in Kürze zu bekennen, daß mir nah an die Schreitende (Abb. 20), wenngleich als Werk eines recht verschiedenen Meisters, nichts Geringeres als die gewaltige Nike aus dem gleichen Kabirenheiligtum her-

[1]) Dazu vgl. man den von Pfuhl, Malerei 548 f., nach einem alten Vorschlag von mir erkannten Chormeister der Mädchen auf dem Londoner Astragal F. R. III Taf. 136, den unlängst L. Curtius trotz seinem Satyrgesicht zum Hephaistos erhoben hat: Sitzungsber. Heidelb. Akad. 1923, 4, 8.

[2]) Wiegand und Schrader, Priene 147, 150 abgeb. Vgl. die Pester Antiocheia S. 118, Anm. 2.

anzukommen scheint. Ihre Benndorf - Zumbusch'sche Ergänzung nach dem nur im allgemeinen ähnlichen Weihgeschenk für Salamis (306), das Poliorketes auf seinen Münzen nachbilden ließ, habe auch ich längst als unhaltbar erkannt, zugunsten der wenigstens möglichen französischen Wiederherstellung Abb. 21, die trotz gewissen Schwächen bekannter werden muß, als sie ist [1]. Doch zeigt die von



Abb. 21. Die Samothrakische Nike in der Ergänzung von Cordonnier und Falize. Nach Gaz. d.beaux-arts 1891 V zu 99 ff.

[1]) Noch wenig entschiedene Bedenken gegen Benndorf-Zumbusch bei S. Reinach in dem unter Abb. 21 angeführten Aufsatz. Dann aber O. Rubensohn, Mysterienheiligtümer 184 f. und besonders nachdrücklich W. Klein — der nun leider auch dahingegangene — zuletzt Ant. Rokoko 105, wo er bis Actium hinabgeht. Die Gründe gegen Poliorketes treffend zusammengefaßt (aber doch noch Abb. 691 nach Zumbusch) von Wolters in Springers Handbuch [12] I 368, der in frühhellenistischer Zeit bleiben zu wollen scheint, wie sicher Bulle, Schöner Mensch[2] 97 zu Taf. 139. Dagegen, mit Kleins früherer Ansicht, in die Nähe des pergamenischen Altars setzen die Nike Sieveking und Buschor im Münch. Jahrbuch 1912 II 123 f., eher noch später Lippold, Kopien 25, wie schon R. M 1918 XXXIII 95. Gegen seine Beweisführung treffend Sieveking, Hermeneut. Reliefstudien (Sitzungsber. bayr. Akad. 1920 XI) 15, A. 2. Ähnlich beurteilt die Zeit der Nike, wie ich eben noch nachtragen kann, Krahmer in den R. M. 1923-4 XXXVIII-IX

Sieveking und Buschor gegebene Zusammenstellung mit einer dazu eigens ausgesuchten Göttin pergamenischen Stiles aus dem Gigantenkampfe von Priene vielmehr die grundsätzliche Verschiedenheit beider Gewandstile. Bezeichnend für den der Nike ist die weit stärkere Loslösung von mächtigen Faltenmotiven, namentlich der Mantelflut zwischen den Beinen, die an der samothrakischen Giebelstatue (Abb. 20) eines ihrer nächsten Vergleichstücke findet, während sogar ein so schwulstiges Prachtstück des pergamenischen Altarstiles wie Abb. 18 ganz anders von dem Gliederbau beherrscht wird. Etwa ein Jahrzehnt aber nach dem wahrscheinlichen Ansatz der Giebelfiguren, gegen 260, erfocht Antigonos Gonatas vor Kos seinen glänzenden Seesieg über dieselbe, die ptolemäische Macht, den mit solcher Erneuerung eines väterlichen Weihgeschenkes für Salamis zu feiern dem treuen Sohne wohl zuzutrauen ist [1]). So führt uns die kleine Abschweifung in den Bereich unserer Aufgabe zurück.

Wie die Gewänder, so sind auch die Menschen selbst in unseren Bildern, kurz gesagt, eher noch lysippisch als schon pergamenisch. Die fast nackte Gestalt des Demetrios erinnert, wie in dem schon verglichenen Motiv der herausgreifenden Arme, auch in der damit zusammenhängenden federnden Biegung des Leibes, den Quetschfalten über dem Nabel u. a. m. mindestens ebensosehr an den Ares Ludovisi, als an die geschwolleneren und doch minder straffen Formen des von Winter dazugestellten Sturzes aus Pergamon [2]). Der Kopf im Gemälde ist trotz weitgehender Zerstörung sicher kurzhaarig, während im Bereiche des pergamenischen Altars die vollen Alexandermähnen dermaßen vorherrschen, daß eine solche dem von Winter mit Wahrscheinlichkeit auf Attalos I. gedeuteten, markigen Bildnis nachträglich angefügt wurde, damit es sich in der Marmorgesellschaft neuen Stiles noch mit Ehren sehen lassen könne [3]). Bezeichnend für den Unterschied ist erst recht das so nüchtern glatt gescheitelte Haar unseres Antigonos. Ihm entspricht sein eher unschönes Gesicht mit der breiten Stirn, großen Nase und dem auffallend kleinen, etwas gekniffenen Munde, dem man, so gut wie den fest ihre Lanze umfassenden Händen, die nicht stürmische, aber zähe Tatkraft des Sohnes eines auch in diesen Bildern ganz anders gearteten Vaters gerne zutrauen wird. Es ist der rechte Gegensatz zu dem etwas rohen, aber doch nach wilder Tapferkeit aussehenden Kopfe seines molossischen

152. Aber 141 setzt er eine so nahe Verwandte der Nike wie das Mädchen von Antium richtig noch in den Zusammenhang mit Lysipp. Damit ist schon angedeutet, daß ich dem anregenden Versuch Krahmers, den Unterschied zwischen früherem und späterem Hellenismus ähnlich wie Wölfflin den zwischen »Klassik« und Barock aufzufassen, mit starken Zweifeln gegenüberstehe. Wo ist offenere Form als am Apoxyomenos?

[1]) Der oben angegebene Zeitpunkt der Schlacht bei Kos scheint mir festgelegt durch Rehm in Wiegands Milet III 304 f. Vgl. von Wilamowitz in den Götting. gel. Anz. 1914, 87 f. und Kolbe daselbst 1916, 456 f. Bei letzterem (473) steht auch, weshalb die Schlacht bei Andros, in den vierziger Jahren geschlagen, kaum als dauernder großer Erfolg wie Kos zu bewerten ist. Deshalb wird sie als Anlaß des samothrakischen Denkmals besser außer acht bleiben. Über das Verhältnis des Sohnes zum Vater s. oben S. 79.

[2]) Oben S. 118. Vom Ares vgl. besonders den schöneren Sturz in Neapel, Einzelaufn. 534/5.

[3]) Altert. v. Perg. VII 1, Nr. 130, Taf. 31/2. R. Delbrück, Ant. Portr. Nr. 27, Taf. 22, dessen abweichender Deutungsvorschlag mir nicht annehmbar scheint. Hekler, Bildniskunst Taf. 75. Vgl. v. Salis, Altar v. Perg 167.

Altersgenossen (S. 69). Daneben das würdige Haupt des alten Lehrers, vermutlich Menedemos, auf der stämmigen und noch so straffen Gestalt, der auch seinem Stile nach an die oben mit ihm verglichenen Schulhäupter des frühen Hellenismus gemahnt (S. 80f.). Und wie lysippisch mannigfaltig sind sogar die vier Frauenbildnisse, obgleich auf diesem Gebiete selbst noch die hellenistische Kunst der Neigung zum Veredeln weitgehende Zugeständnisse zu machen pflegt. Am edelsten wirkt das Profil der Phila mit dem leuchtend erhobenen Mutterblick; aber sie ist für hohe griechische Kunst außergewöhnlich fettleibig bis herauf in die Wangen. Auf gedrungener, kraftvoller Gestalt trägt ihre Schwester Eurydike einen wieder auffallend großen Charakterkopf mit stärker gebogener Nase, vortretendem Jochbogen und kräftigem Kinn, in den düstern Zügen ihr schweres Frauenschicksal. Ihr ähnelt das Gesicht der Tochter (die Nase ist, wie S. 105 gesagt, durch Beschädigung entstellt), dessen Aufblick zu den Lenkern des Menschenschicksals nichts von leerer Redensart hat. Die hohe Gestalt ist im Bau, auch der Arme, von den Matronen deutlich unterschieden. Selbst die Hetäre behält, obgleich ihre nicht eben seelenvolle Schönheit am meisten an Göttinnen erinnert, doch etwas nüchtern Wirkliches in dem herben Mund und dem erwartenden Blick ohne Wärme. Die hier besonders deutlichen Modelöckchen vor den Ohren erinnern in ihrer Schlichtheit und Breite noch mehr an die der großen Herkulanerin (S. 120), als an die eleganten Schlänglein all der pergamenischen Frauen. Vollends in die niedrige Wirklichkeit hinab führt uns die eher garstige kleine Zofe, deren Kopf mit dem der Herrin noch soviel bezeichnender in Vergleich gestellt ist, als der lustige des Satyrbuben mit dem seherhaft schönen der Arkadia (S. 117).

Zum Schluß noch ein Wort von der eigentümlichen Lehnenform der beiden Thronoi. Antik habe ich ihre ausgeschweiften Stollen, die beiderseits über den winkelrechten Aufbau des Gestells herausgreifen, bisher nicht wiedergefunden (S. 84). Aber in der Hauptsache ähnlich, nur zierlich verschnörkelt, zeigte mir sie, meiner dunkeln Erinnerung nachhelfend, Fräulein Dr. Marie Schütte am Leipziger Kunstgewerbemuseum im späten englischen Rokoko Chippendales und in schlichterer, aber auch zahmerer Gestalt an ungefähr gleichzeitigen Stühlen aus Nordamerika [1]). Dazu fand ich unlängst auf der Moritzburg einen solchen Lehnstuhl unter anders geformten in einer sicher noch barocken Zimmereinrichtung, die dort August dem Starken zugeschrieben wird. Erst recht wird diese ausschweifende Lehnenform innerhalb der griechischen Gerätkunst als »barock« gelten müssen. Wenn man sich nämlich nicht von allzu ängstlichen Warnern den Gebrauch solcher Vergleiche wehren läßt, die ja selbstverständlich hinken, aber dennoch zu anschaulicher Stilbeschreibung beitragen können. »Gleichnisse dürft ihr mir nicht verwehren; ich wüßte mich sonst nicht zu erklären.«

So weit konnte ich in beschränkter Zeit den Versuch durchführen, aus den gefundenen Deutungen zu folgern, was sich daraus für die Kunstgeschichte ergibt.

[1]) K. Warren Clouston, The Chippe dale period. in English furniture, London 1897, Titelbild, Fig. 1, 15 u. a. Eine Probe bei A. G. Meyer und Graul, Tafeln zur Gesch. d. Möbelformen I 7, 6. Ein amerikanischer Stuhl ebenda 10, 8.

Es ist mir wohl bewußt, wie viel noch zu sagen bleibt. Doch wird es sich besser sagen lassen, wenn das Vorgetragene, wie ich hoffen möchte, Anlaß gibt, diese gar nicht zu überschätzenden Bildnisgemälde wirklich ausreichend bekanntzumachen, nicht nur in großen Lichtaufnahmen, auch in Farbendrucken. Der gegebene Ort dafür sind Paul Herrmanns schon allzulange ruhende Denkmäler der Malerei. Eine vollständigere und tiefer gegründete Übersicht des ganzen Stoffgebietes wird dann ihm selbst und anderen ermöglichen, in der Würdigung unserer Bilder sowohl als Kopien frühhellenistischer Meisterwerke, wie als Arbeiten römisch-kampanischer Wandmalerei weiterzukommen. Aber wann wird das wieder möglich sein?

Weitere imagines illustrium sollen hier bald nachfolgen.

Leipzig, April 1924. Franz Studniczka.

DAS SCHIRMFEST.

I. Am Skiren-Fest kam den aristophanischen Weibern der Einfall, mit den Mänteln und Stöcken ihrer Männer bewaffnet und mit vorgebundenen falschen Bärten an der Volksversammlung der Männer teilzunehmen; zweimal sagt dies die Wortführerin der Ekklesiazusen ausdrücklich (v. 18 und 59). Es war ein Frauenfest, wie auch aus den Thesmophoriazusen hervorgeht (v. 834), eine Art Gegenstück zu den Thesmophorien (Thesm. 834; C. I. A. II Nr. 573 b; Hermes XX 367 ff.), den eleusinischen Gottheiten gefeiert, mitten im Hochsommer, am 12. Tag des Monats Skirophorion, der von dem Fest seinen Namen hatte. Gerade aus dem Monatsnamen müssen wir schließen, daß die Frauen an diesem Festtag σκίρα trugen; den Namen etwa von einer unbekannten Gottheit mit dem Beinamen σκιροφόρος abzuleiten, ist nicht möglich. Da aber dieses Tragen von σκίρα bei den späten Erklärern keine Rolle mehr spielt, da sie im Gegenteil bei der Erklärung des Festnamens hin und her raten und ihre Unwissenheit offen eingestehen, muß dieser altmodische Brauch in der Spätzeit des Altertums gänzlich abgekommen sein. Die Spätleute dehnen die σκίρα in σκῖρα, bringen sie mit der Athena Skiras, mit dem Ort Skiron in Verbindung; oder aber sie erklären σκίρον = σκιάδειον, sprechen von einem Fest der Sonnenschirm-Göttin Athena, von einer Prozession, an der männliche und weibliche Priester unter einem Baldachin nach Skiron zogen usw. Andere wieder reden von Opfern, die an diesem Fest der Demeter und Kore dargebracht wurden, und setzen die Skirophorien zu den geheimnisvollen Thesmophorien in Beziehung.

Aus diesem Wust von Nachrichten, über den am besten Robert im Hermes XX orientiert, geht hervor, daß das Fest im Lauf der Zeit seinen Charakter stark verändert hat. Spätestens in Lysimachides' Zeit war an die Stelle der alten Begehung der Frauen eine feierliche vom Erechtheuspriester und der Athenapriesterin geführte Prozession getreten, gleichsam ein Besuch der Herren des attischen Landes bei den eleusinischen Gottheiten (Hermes XX 361 u. 378), und Athena war so stark in den Vordergrund

getreten, daß viele Zeugnisse sie, wenn auch unter falschem Namen, zur Herrin des Festes einsetzen. Für die Erkenntnis der älteren Zeit sind die Nachrichten wertvoller, die noch von den echten Inhaberinnen der Feier wissen, und so werden die σκίρα in der Tat uraltertümliche geheimnisvolle Opfergaben sein, die an diesem Fest der Demeter und Kore von den Frauen dargebracht wurden (Hermes XX 367 ff.). Als der Sinn des Namens völlig verdunkelt war, bürgerte sich mit großer Hartnäckigkeit eine zweite Deutung des seltsamen Wortes ein. Die Schol. Theocrit. 15, 38 und die Schol. T. Il. Ψ 331 versichern, σκίρον sei ein attisches Wort für σκιάδειον; Photius berichtet, am Skirenfest hätten die Frauen sich in der Gluthitze des Sommers mit Sonnenschirmen versehen, und auch andere Erklärer, die das Fest mit der Athena Skiras fälschlich verknüpften, haben es als ein Fest der Sonnenschirmgöttin hingestellt. Ich glaube nicht, daß bare Willkür diese Erklärung hervorgerufen hat. Wenn die festfeiernden Athenerinnen in der Gluthitze des Juli über Land zogen, mußten sie ihre peinlich gehütete weiße Haut vor den Pfeilen des Phoebus schützen, sei es durch Schleier oder Sonnenschirme und Baldachine, die Metökenfrauen über die Priesterinnen hielten (vgl. Harpokration s. v. σκαφηφόροι und Älian V. H. 6, 1). Der Berliner Skyphos 2589 (F.-R. 125) zeigt uns eine solche Frau, die an einem festlichen Tag in Prozessionshaltung über Land zieht, offenbar an einem Frauenfest, das in ländliche Freuden endete; ein lustiger Einfall des Malers hat Satyrn an die Stelle der Dienerinnen gesetzt. So wird auch die zweite Erklärung der σκίρα sich an einen echten Bestandteil des Festes, von dem noch irgendwie Kunde bestand, angeschlossen haben; als man nicht mehr wußte, was die σκίρα eigentlich waren, setzte man sie mit der auffälligen Schirmprozession gleich. Ja sogar den Baldachin des Erechtheuspriesters hat Lysimachides und der Scholiast Aristoph. Eccl. 18 noch mit dem merkwürdigen alten Wort benannt.

II. Betrachten wir eine Gruppe von Vasenbildern:

1. Pelike Florenz Mus. arch. 3987. Frührf.

A. Bärtiger Mann im Chiton und Mantel, mit Rebzweig und Trinkhorn: Dionysos.
B. Bärtige Gestalt im Ärmelchiton und Mantel, mit Haube, leierspielend.

2. Amphora Louvre G 220. Pottier III Tf. 130.

A. Bärtiger Kahlkopf im Chiton und Mantel, mit Skyphos und Leier.
B. Bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Sonnenschirm, schreitend.

3. Schale Louvre G 285. Pottier III Tf. 134. Élite IV 93.

Nur Innenbild: Bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, schreitend mit Stock und Sonnenschirm.

4. Nol. Amphora London E 308. Élite IV 90.

A. Bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Schopf, schreitend mit Leier.

5. Nol. Amphora München 2326, I. 253, J. H. St. 1916, 132.

A. Bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Schirm.
B. Manteljüngling.

6. Stamnos Madrid 155. Leroux Tf. 19.

A. Vier bärtige Gestalten im Tanzschritt, in Chiton, Mantel und Haube: 1. mit Schirm und Skyphos, 2. verhüllt mit Schirm, 3. verhüllt mit Schirm, 4. Hände erhoben.



Abb. 1. Vermummte Frauen das Schirmfest feiernd. Von einem Kolonettenkrater in Bologna.

B. Vier bärtige Gestalten in Chiton und Mantel, im Tanzschritt: 1. (Kopfbinde statt der Haube) mit Schirm und Korb, 2. mit Haube, Schirm und Leier, 3. mit Schirm und Skyphos, 4. (Kopfbinde statt der Haube) mit Schirm, eine Hand erhoben.

7. Kolonettenkrater Bologna, Necr. Fels. 239. Pellegrini 96.
A. 1. bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Schirm und Schale, 2. verhülltes Mädchen in derselben Tracht, 3. ausschreitende Leierspielerin derselben Tracht, 4. bärtige Gestalt derselben Tracht, mit Schale. Tanzschritt.
B. Drei Mantelfiguren.

8. Kolonettenkrater Bologna, Necr. Fels. 234. Zannoni, Scavi di Certosa Tf. 40, S. 166. (Unsere Abb. 1.)
A. 1 bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Skyphos und Schirm, 2. ähnliche Gestalt verhüllt, 3. schreitende Flötenspielerin, 4. wie 1. und 2., mit Schirm ein Arm verhüllt. Tanzschritt.
B. Drei Mantelfiguren.

9. Kolonettenkrater Wien. Laborde I 38, Élite IV 91. Sacken-Kenner 203, Nr. 140.
A. Tanzende bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Schirm, eine Hand erhoben; Kitharaspielerin in Peplos und Haube; bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Schale, ein Arm verhüllt, im Tanzschritt.
B. Drei Mantelfiguren.

10. Kolonettenkrater (?) aus Akrae. Élite IV 92.
A. Bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Schirm, ein Arm verhüllt, im Tanzschritt; schreitende Flötenspielerin derselben Tracht; bärtige Gestalt derselben Tracht, im Tanzschritt, mit Schirm, ein Arm verhüllt.

11. Gefäß aus Chiusi. Bull. d. Inst. 1843, 90.
A. Flötenspielerin zwischen zwei bärtigen Schirmträgern vermutlich der typischen Tracht.
B. Ähnliche Darstellung.

12. Amphora in Mykonos.
A. 1. Flötenbläserin, 2. bärtige Gestalt in Chiton, Mantel und Haube, mit Stock und Schirm.
B. 1. Mann mit Stock, 2. dicht verhüllte Gestalt von vorn.

13. Kolonettenkrater, früher Athen. Mir nur durch Photographie bekannt.
A. 1. Mann im Mantel, mit Stock und Skyphos, 2. leierspielender Jüngling, 3. Mann im Mantel mit Stock, 4. Jüngling in Chiton und Mantel, in der L. anscheinend Schirm, die R. in den Mantel gehüllt. Tanzschritt.

14. Rotfig. Scherbe Micali, Mon. inediti Taf. 45, 5.
Bärtige Gestalt mit Chiton, Mantel, Haube, Schopf, Schirm.

15. Schwarzfig. Scherbe Akr. 682. Graef Tf. 46.
Vermutlich zu einer ähnlichen Darstellung wie 1—14 gehörig.

Diese Gefäße gehören, soweit ich sehen kann, sämtlich der Zeit vom Ende des 6. bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts an. Schon vor 80 Jahren hat man ein attisches Schirmfest in ihren Bildern erkannt und schon vor 60 Jahren die seltsame Vermummung entdeckt, die an diesem Fest Sitte war (Bull. d. Inst. 1843, 90; Élite IV 238 ff.): Männer erscheinen als Frauen, vor allem aber Frauen als Männer verkleidet. Die Maler dieser Zeit sind ja auf solchen Bildern immer auf die in der Verkleidung dargestellte Person losgegangen und haben sich bei den Einzelheiten der Vermummung nicht aufgehalten; eine Reihe von Vasenszenen verrät nur durch Einzelheiten der Bühnentracht die Herkunft vom Drama. So wird es auch hier in vielen Fällen unmöglich sein, eine sichere Entscheidung zu treffen. Aber eine ganze Reihe dieser Bärte erregt Verdacht, und ich neige zu der Überzeugung, daß alle Musikantinnen dieser Bilder ihren Geschlechtsgenossinnen zum Tanz aufspielen, daß also hier die Frauen unter sich sind und am Schirmfest den Komos der Männer nachahmen. Andrerseits fehlt es nicht an sicheren Darstellungen von Männern, die das Schirmfest der Frauen mit ihrem dionysischen Komos verbinden. Bei den Verkleideten ohne Schirm (Nr. 1 und 4) ist ein Zusammenhang mit unserem Fest nicht zu erweisen, aber immerhin möglich.

Schon de Witte hat Élite IV 238 die argivischen Ὑβριστικά zum Vergleich herangezogen, ein offenbar komastisches Fest, bei dem sich Frauen als Männer, Männer als Frauen verkleideten (Plutarch, virt. mul. 245 F); und wenn Philostratos (imag. 766 p. 381, den Hinweis verdanke ich L. Deubner) vom Komos rühmt, daß er Männern und Frauen den Tausch ihrer Rollen gestatte, so liegt entweder ein allge-

meiner Zug des dionysischen Treibens vor, oder, was mir wahrscheinlicher vorkommt, ein aus altem Festbrauch abgeleitetes Element.

III. Es gab noch ein zweites Frauenfest, an dem der Komos mit Schirmtragung verbunden erscheint. Hier spielt aber der Schirm nur ganz gelegentlich eine Rolle; wo er vorkommt, trägt ihn jeweils nur eine Frau; die Frauen sind unverkleidet.

1. Stamnos, Forman Collection 352.
A. Vier Frauen im Komos, eine mit Krotalen, zwei mit Skyphos, eine mit Schirm.
B. Flötenspielerin, Frauen im Komos, davon eine mit Skyphos; ein Stuhl.

2. Stamnos, Boston. Frickenhaus, Lenäenvasen (72. Winck.-Progr.) Nr. 16.
A. Dionysosopfer.
B. Drei Frauen im Komos, davon zwei mit Skyphos, eine mit Schirm; ein Stuhl.

3. Stamnos Louvre G 408. Pottier, Vases du Louvre III 249. Frickenhaus Nr. 17.
A. Dionysosopfer.
B. Fünf Frauen im Komos, davon mindestens drei mit Skyphos, eine scheint einen Schirm gehalten zu haben.

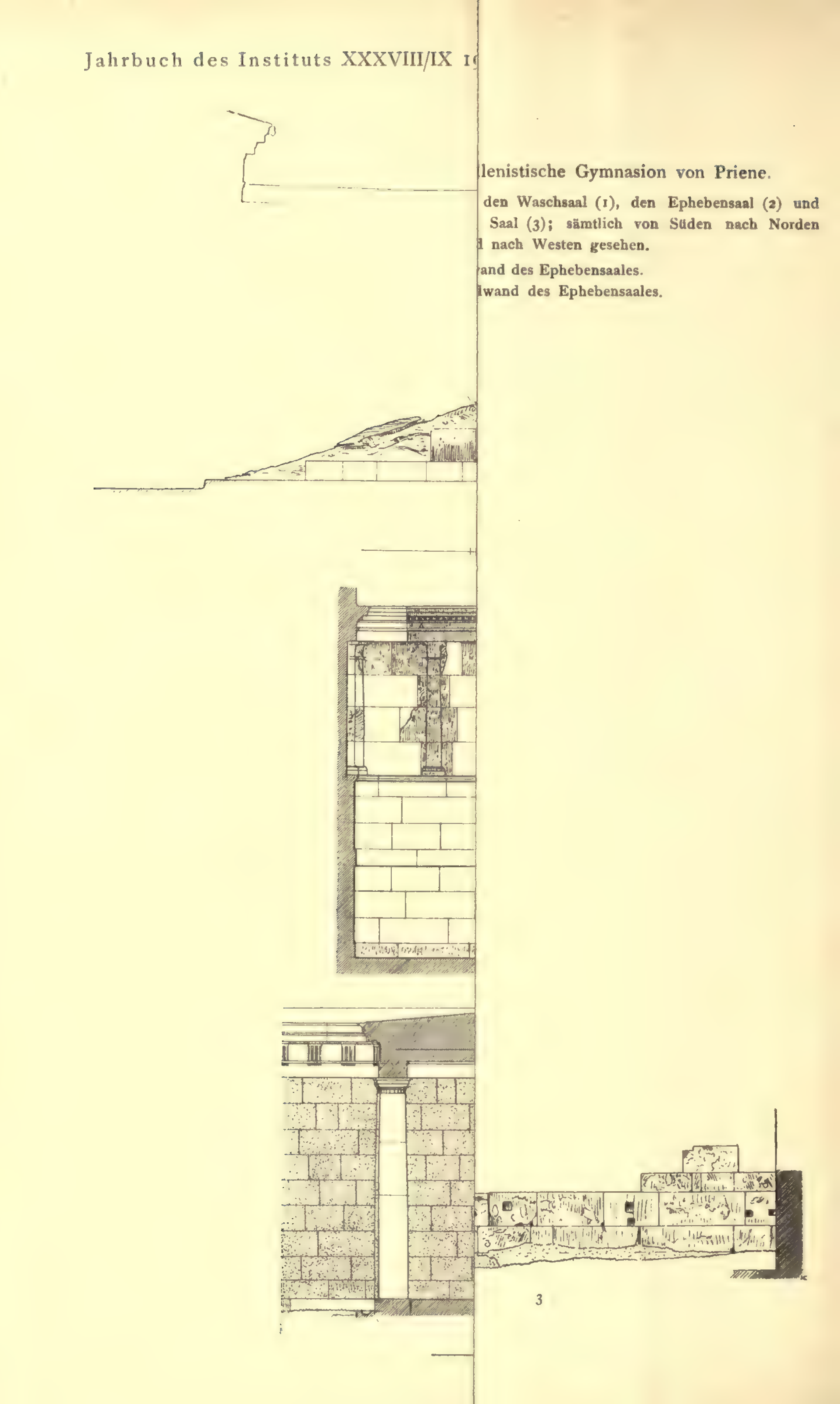
Die Stamnoi 2 und 3 zeigen im Bild der Vorderseite, um welches Fest es sich handelt: ein dionysisches Frauenfest, an dem die Frauen als Mänaden tanzten. Frickenhaus hat 27 weitere Darstellungen dieses Festes nachgewiesen, auf denen kein Schirm zu sehen ist. Denkt man an den Stuhl unserer Stamnoi 1 und 2, so erscheint der Satyr Tischbein IV 34 als Festdiener einer solchen Feier, ähnlich wie seine Kollegen auf dem Berliner Skyphos einer dionysischen Frauenprozession und dem Schaukelfest assistieren. Man hat den Eindruck, daß durch Sonnenschirm und Stuhl nur eine Frau, die Priesterin, ausgezeichnet wird, die auf Stamnos 2 und 3 auch mit dem Diadem geschmückt ist.

Unzweifelhaft hat das Schirmfest dionysische Elemente aufgenommen, so wie sich auch an den Haloen der Dienst der Göttinnen mit dem des Dionysos mengt. Trotzdem sind auf den Vasen beide Frauenfeste aufs deutlichste unterschieden. Die Lenäen können mit dem Schirmfest nicht identisch sein.

IV. Das Schirmfest unserer Vasenbilder aber können wir jetzt zuversichtlich mit dem Skirenfest gleichsetzen. In der Juliprozession haben die Schirme so recht ihre Stelle, und an diesem Fest, an dem die Frauen geschlechtlich sich enthielten (Philochoros fr. 204), das sie ganz unter sich feierten, ist der ausgelassene Komos mit der männlichen Maskerade gerade besonders verständlich; hatten doch auch die Thesmophorien ihren ausgelassenen Teil (Phot. und Hesych. s. v. Στήνια; Plutarch, Solon VIII). Aber wir gewinnen noch mehr. Mit einem Schlag wird klar, warum gerade am Skirentag den Frauen der Einfall kam, in Männertracht und mit falschem Bart sich in die Volksversammlung einzuschleichen, und warum Praxagora diese Beschlüsse der Skiren so betont. Und noch nicht genug: wir wissen jetzt, was den genialen Einfall der Ekklesiazusen in des Dichters Phantasie entzündet hat.

Athen. Ernst Buschor.





llenistische Gymnasion von Priene.

den Waschsaal (1), den Ephebensaal (2) und Saal (3); sämtlich von Süden nach Norden l nach Westen gesehen.

and des Ephebensaales.

lwand des Ephebensaales.

3



10,0

ymnasio
ördlichen
llung der
südlichen S

DAS HELLENISTISCHE GYMNASION VON PRIENE.

Mit Beilage II—IV.

Im Herbste 1912 und in dem darauf folgenden Winter führte mich die Untersuchung der Stadtmauern von Priene, die ich im Zusammenhang mit denen anderer jonischer und karischer Städte zu betrachten hatte [1]), wiederholt nach dem bekannten Ruinenplatze am Fuß der Mykale. Diese Mauerstudien hoffe ich demnächst in den Athenischen Mitteilungen zu veröffentlichen. Hier möchte ich die Ergebnisse einer Aufnahme des hellenistischen Gymnasions von Priene vorlegen, zu der ich im Anschluß an die eben genannten Arbeiten gelangte. Das Gymnasion stößt mit seinen starken Untermauerungen unmittelbar an den südlichen Lauf der Stadtmauern, so daß man unwillkürlich versucht wird zu fragen, welche militärische Rolle ein solches Gebäude bei einer Belagerung gespielt haben würde. Einmal angelockt und tiefer in den Gegenstand eindringend, fand ich, daß die Mitteilungen, welche das ausgezeichnete Buch von Th. Wiegand und H. Schrader [2]) über das wichtige Bauwerk liefert, stellenweise zu überholen und auch nicht unerheblich zu berichtigen waren. So hielt mich diese Aufgabe bis zu ihrer Lösung fest. Leider haben die Zeitverhältnisse die Drucklegung allzulange verzögert. Beim Leser darf die Kenntnis des genannten Werkes wohl vorausgesetzt werden. Indessen sind die Abweichungen gegen die erste Veröffentlichung bei Wiegand und Schrader groß genug, um eine ganz neue Beschreibung des Baues zu rechtfertigen, deren Vollständigkeit allerdings einige Wiederholungen unvermeidlich macht.

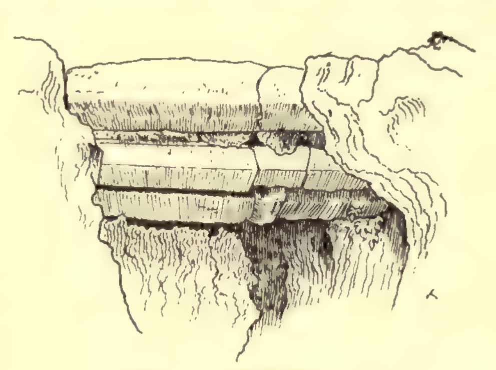


Abb. 1. Straßenbrücke.

Wir beginnen mit dem Bauplatze. Schon der zeigt uns, daß im ursprünglichen Stadtplan das Gymnasion nicht vorgesehen war, zum mindesten nicht in diesem Umfang. Daß seine Stützmauern bis auf wenige Meter an die Stadtmauern heranrücken, besagt dafür weniger, um so mehr aber, daß man die ganze Südseite der Straße beseitigte, welche das Gymnasion im Norden begrenzt. Von den abgerissenen Häusern sind noch die Einarbeitungen im Felsen zu erkennen; in verschiedener Höhenlage und ohne anderes Verhältnis zum Grundrisse des Gymnasions als die allgemeine nord-

[1]) Archäologischer Anzeiger 1913, 475 ff.

[2]) Th. Wiegand und H. Schrader, Priene 265 ff.

südliche Orientierung der Stadt können diese Reste nicht zu jenem Bauwerk gezogen werden, wie es bei Wiegand und Schrader geschieht; allenfalls eine von den oberen Querwänden könnte zu einer unteren im Gymnasion passen. Bemerkenswert an der Straße ist die Überbrückung eines Felsenspaltes nahe der Nordostecke mit einem eigentümlichen scheitrechten Bogen, wie ich ihn auch auf der Burg von Knidos be-

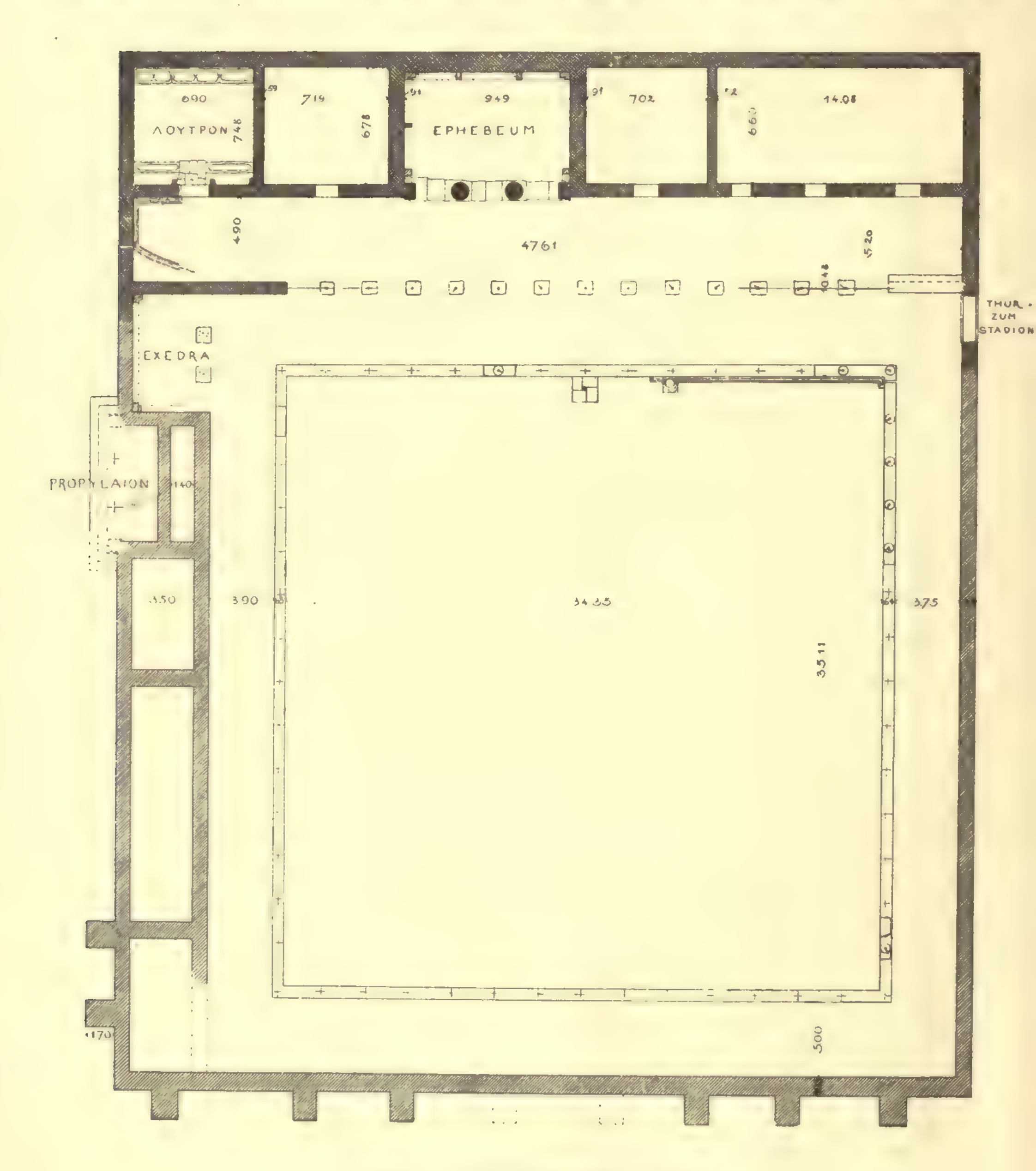


Abb. 2. Grundriß, Erhaltungszustand.

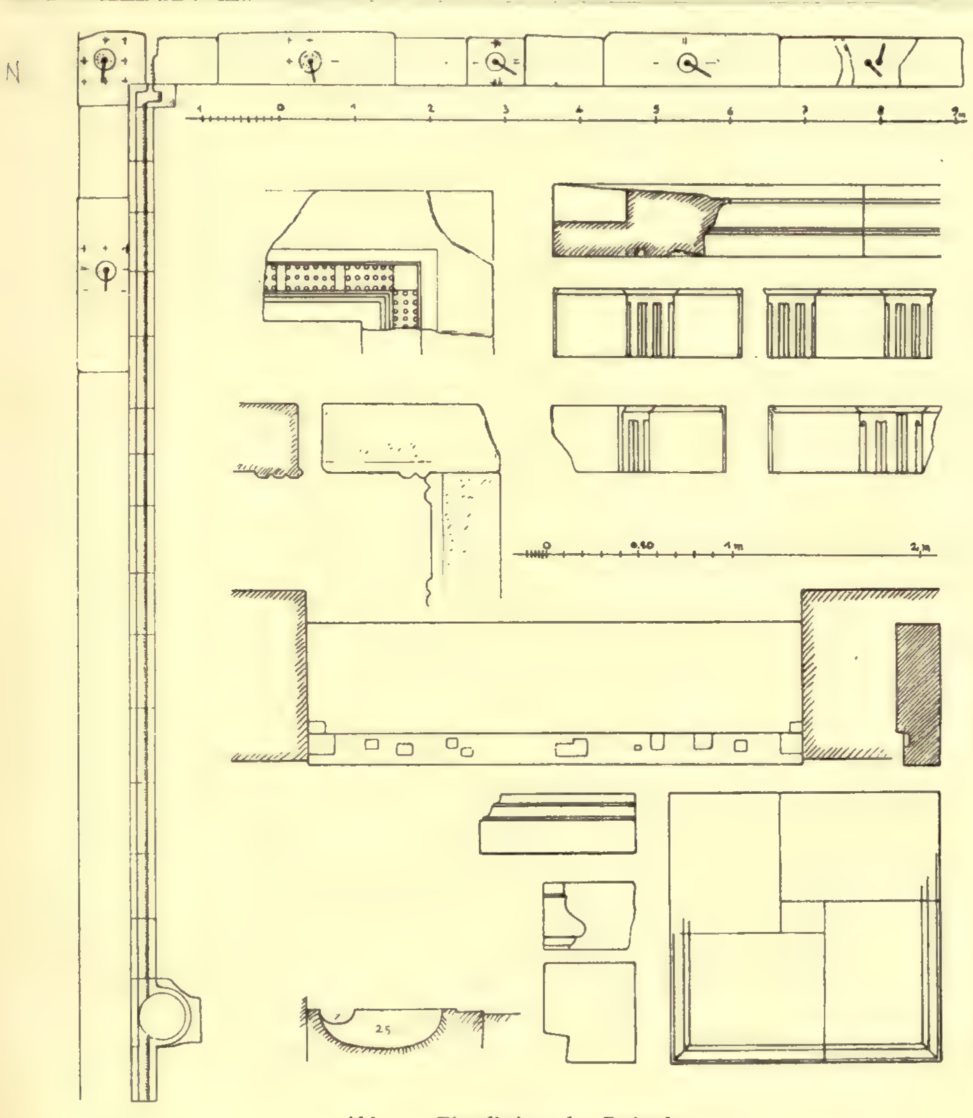


Abb. 3. Einzelheiten des Peristyls.

obachtet habe und wie ihn Philon[1]) zu beschreiben scheint (Abb. 1). Man hat das Material, Breccia und marmorartigen Kalkstein, das bei der Absprengung des Felsens oben gewonnen wurde, unten zu monumentalen Unterbauten verwendet (Beil. II) und so den Raum für die zu errichtende große bauliche Anlage nach zwei Seiten zugleich erweitert, und zwar so weit, wie es die beiden festen Grenzen — im Norden die Straße, im Süden die Stadtmauer — nur zuließen.

Auf diesem Raume sind zwei Gebäude entstanden, südlich ein Peristyl mit

[1]) Philo V S. 87, 21 ff, H. Diels und E. Schramm in den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1919, Phil. hist. Klasse Nr. 12.

Kammern an der Westseite und nördlich vom Peristyl durch einen schmalen Hof getrennt ein westöstlich gestreckter Bau aneinander gereihter Säle (Abb. 2). Von den Säulenhallen des ersteren, die sich auf nur einer Stufe erhoben, ist das Stylobat an der Nordostecke gut erhalten — nach Westen auf etwa $4^1/_2$m, nach Süden auf $11^3/_4$ m — und zeigt die Aufschnürungen für die Säulen (Abb. 3); auf allen Seiten vorhandene Reste lassen die Abmessungen zwischen den Stylobatkanten — 34, 35 m westöstlich und 35, 11 m nordöstlich — erkennen; die Säulenachsen liegen allerseits etwa einen Fuß von etwa 30 cm hinter den Kanten zurück. (Als Maßsystem ergibt sich hier wie überhaupt in Priene der attische Fuß von 29,57 cm — wir werden weiter unten darauf eingehen.) Alle Seiten hatten je 14 Joche. Danach beträgt die Jochweite durchschnittlich $8^1/_2$ Fuß (2,52 m). Die Eckjoche sind erheblich breiter, etwa 9 Fuß. Von den Säulen ist außer dem unteren Durchmesser nichts unmittelbar festzustellen. Er ist aus der bereits erwähnten Aufschnürung der Säulenachsen und Tangentenecken zu ersehen, aus den Standspuren mit rauhem, etwa 25 cm im Durchmesser betragendem Kern, der ein Dübelloch in der Mitte und den zugehörigen Gußkanal aufweist. Der Durchmesser beträgt etwa 55 cm. Daraus errechnet sich die Höhe mit ziemlicher Sicherheit, da sie erstens ein Vielfaches dieses Maßes, zweitens ein Vielfaches dieses Fußes von 29,57 sein muß und da drittens diese Faktoren einfache Zahlen sein müssen. Diese Zahlen bleiben zudem in der Nähe bestimmter Werte, die durch besser erhaltene Bauwerke vertreten werden. Z. B. zeigt die Oropherneshalle in Priene ein Verhältnis von Säulenhöhe zu Durchmesser wie $7^1/_2$ zu 1. Möglich erscheinen danach zunächst zwei Werte.

$$29{,}57 \times 13 = 3{,}84\,\text{m} : 7 = 0{,}55\,\text{m}$$

oder $$29{,}57 \times 14 = 4{,}14\,\text{m} : 7\tfrac{1}{2} = 0{,}55\,\text{m}.$$

Ich möchte mich für den zweiten entscheiden, da die Gebälkhöhe, von der nun zu reden ist, dafür spricht. Vom Gebälk fehlen zwar die Architrave, sind aber leicht zu ergänzen. Der erhaltene dorische Fries verlangt eine entsprechende Regula. Die Höhe ergibt sich aus dem Verhältnis zur Höhe des Frieses. Das beträgt bei den nächst verwandten Bauten etwa $^3/_4$ (Stadionhalle), $^5/_7$ (Propylon des Gymnasions, weiter unten auszuführen) oder $^6/_7$ an den Markthallen. Wählen wir $^3/_4$ oder $^5/_7$, so erhalten wir als Gesamthöhe des Gebälks 3 Fuß: Architrav 25, Fries 35, Sima-Geison 30 = 3 Fuß ein rundes Maß, während sich ein solches bei $^5/_6$ und $^6/_7$ nicht ergibt. Zur Säulenhöhe (14 Fuß) passen 3 Fuß sehr gut, indem die Gesamthöhe 17 Fuß das Doppelte der Jochweite ($8^1/_2$ Fuß) bedeutet.

Es sind ziemlich viele Triglyphenblöcke vorhanden, ich habe zehn gezählt, davon sechs auf der Stadionterrasse; es können noch ein paar mehr sein, die Nachbarschaft der ähnlichen dorischen Werkstücke von der Stadionhalle erschwerte etwas die Übersicht. Die beobachteten Stücke sind in der Regel nicht sehr lang — meist drei Triglyphen mit zwei Metopen oder einzelne Triglyphen von Metopen eingerahmt, die in üblicher Weise so gefügt sind, daß die schräg hinterschnittenen Triglyphen die Fuge decken.

Die Breitenmaße zeigen, daß auf das Joch vier Triglyphen kommen, nicht drei, wie im Prienebuche skizziert ist. Vorhanden ist auch ein Eckblock; ebenso

befindet sich ein solcher unter den weniger zahlreichen Gesimsblöcken. Die Eckstücke zeigen, daß eine Maßveränderung des Triglyphen- und Metopensystems an den Ecken, in denen je zwei halbe Triglyphen zusammenstoßen, nicht eintritt. Das Normaljoch beträgt $8^1/_2$ Fuß = 2,51 m geteilt in 4 Triglyphen und Metopen, die sich verhalten wie 2 : 3, ergibt 63 cm = 25 cm + 38 cm. Das Eckjoch ist um eine halbe Architravstärke (ca. 20 cm) weiter gespannt, beträgt also etwa 2,70 m. Dieses Maß zeigen mit geringen Unterschieden die beiden erhaltenen Eckjochweiten. Daß die Maße etwas schwanken, kann nicht ausbleiben, da die Seitenlängen des quadratischen Hofes etwas verschieden von einander sind. Die Ecksäulen waren wie die übrigen und nicht gedoppelt.

Über das Bild der vollständigen Säulenordnung kann man danach nicht im Zweifel sein. In dem Übersichtsblatte der Wiederherstellung, s. Beilage II z. S. 133 ist sie ergänzt gezeichnet — in der Mitte abgebrochen, um das dahinterliegende Gebäude nicht zu verdecken. Die vorhandenen Teile sind dabei wie überhaupt auf dem genannten Blatt mit Innenzeichnung oder Strichelung versehen. Die oben aufgestellte Konstruktionsberechnung liegt der Zeichnung noch nicht zugrunde, doch ist diese mehr gefühlsmäßig so nahe an jene herangekommen, daß eine Korrektur überflüssig erschien.

Von der Nordostecke bis zum sechsten Joch der Nordseite — ursprünglich weiter — läuft eine marmorne Wasserrinne am Stylobat entlang; sie erweitert sich gelegentlich zu einem Becken und wird nach Osten durch den Stylobat hinausgeleitet; nach Süden ging sie nicht (Abb. 2 u. 3). Vor der Mittelsäule der Nordseite befand sich ein Postament, dessen unterste Schicht mit Sockelprofil erhalten ist. Vielleicht haben wir hier den Standort einer Gewandfigur zu suchen, die im Hauptsaal des nördlichen Gebäudes nicht weit davon gefunden worden ist — sicherlich verschleppt — da in jenem Saal keine Möglichkeit besteht, sie unterzubringen.

Außer dem Triglyphenfries sind noch die Blöcke mit den Obergliedern—Kymation, Hängeplatte mit Tropfen und Sima — erhalten. Deren obere Fläche hat eine sehr geringe Neigung, das ist für die Rekonstruktion von Wichtigkeit: Die Hallen des Peristyls sind nicht alle gleich tief; die Westhalle mit ihren dahinterliegenden Kammern gibt eine Gebäudetiefe von $9^3/_4$ m gegen $5^1/_3$ m und 6 m bei den anderen; es müßte bei steileren Dächern ein sehr merkbarer Unterschied entweder in der Dachhöhe oder der Dachneigung entstehen, während bei einem so flachen Dache keine Art von Dachlösung irgendwelche Schwierigkeiten bereitet. Ein Pultdach würde bei einem ringsum freistehenden Gebäude eine unnötige Höhe der Außenmauern sowie überflüssige Material- und Arbeitskosten bedeuten. Ein gerades oder sehr flaches Satteldach dürfte das gegebene sein.

Ein wenig reichere Formen als die Hallen weist das westlich gelegene Propylon auf, das auf die steile Treppenstraße hinausführt. Es würde eigentlich noch einige Aufräumungsarbeiten erfordern. Nur ein Teil der zugehörigen Steine ist freigelegt, mehrere befinden sich noch in Sturzlage und von diesen sind verschiedene fast ganz verschüttet und geben daher nur Einzelmaße. Immerhin läßt sich schon jetzt ein Bild des Aufbaues gewinnen (Abb. 4).

In situ befindet sich die unterste Stufe. Ritzlinien erlauben, Steine der zweiten Stufe an ihren Ort zu bringen; es sind die beiden ersten Steine der linken Ecke (links und rechts von der Straße aus). Ritzlinien auch auf der zweiten Stufe

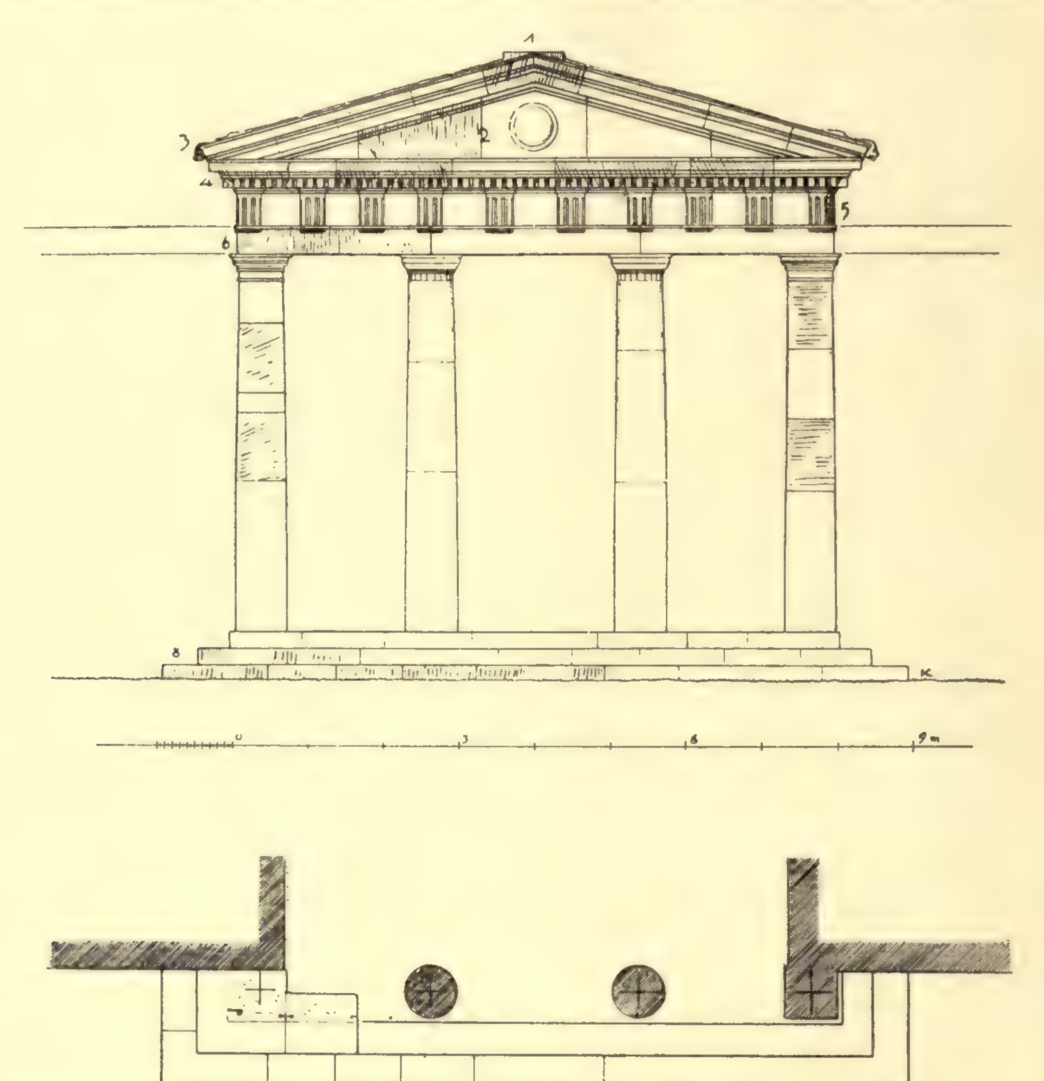


Abb. 4. Propylon.

zeigen eine dritte Stufe an, die letzte, da der Grundriß mehr nicht zuläßt. Die dritte Stufe sprang so weit vor die Gebäudeflucht vor, daß Anten und Säulen noch ganz davor Platz hatten. Daß sie nicht eingerückt standen, wie es der ergänzte Plan der ersten Veröffentlichung zeigt, beweist ein erhaltener hier gefundener Eckarchitrav, der eine ausspringende Ecke darstellt; außerdem gibt er den Säulenabstand, der gerade zu der für die Breite der Oberstufe passenden Aufteilung führt.

Von den Stützen sind vier Antenblöcke erhalten von verschiedenen Höhen; ihr größter Durchmesser ist 67,5 cm, ihr geringster 59 cm. Dazu paßt eine glatte Säulentrommel und zwar ist es nach ihren Maßen 70 cm und 68 cm die unterste. Sie ist das einzige Stück, das von den nicht geriefelten dorischen Säulen des Propylons übrig ist. Sie hat nichts mit einem zweiten Säulenfragment zu tun, das im Prienebuche mit ihr zusammen genannt ist. Dieses, ein unteres Säulenende mit Ablauf, zeigt andere technische Behandlung in der einfachen Verdübelung gegenüber der doppelten; auch die Abmessungen lassen eine Verwendung beider Stücke in demselben Säulenumriß nicht zu. Überhaupt bietet sich für die zweite Trommel keine Unterkunft im Gymnasion. Es ist wohl nicht unwahrscheinlich, daß sie bei einer Zerstörung von einer höhergelegenen Stelle in das Gebiet des Gymnasions hinabgerollt ist; jedenfalls ist sie nicht dorisch, und den dorischen Stil des Propylons erweist der schon genannte Eckarchitrav durch seine Tropfenleisten. Die Triglyphen des Frieses sind allerdings nicht mehr erhalten. Das einzige vom Fries gegenwärtig nachweisbare Stück befindet sich in Sturzlage an der rechten Ecke (von außen gesehen). Es gehört zu dem kurzen Vorsprung der Seite; die Triglyphen der Frontseite sind durch die Gehrung der Ecke abgeschnitten; nur das zu den Triglyphen gehörige obere Schrägprofil ist erhalten. Von den Obergliedern des Gebälkes sind verschiedene Fragmente eines Zahnschnittes mit Traufplatte erhalten, darunter die Ecke. Interessant ist ein entsprechender offenbar der Rückseite angehöriger Stein, bei dem der Zahnschnitt verschwunden und nur ein gleich hoher glatter Streifen Wandfläche geblieben ist, während die anderen Gliederungen mit denen der übrigen Stücke übereinstimmen. Ein Fragment der Traufsima zeigt einen verstümmelten Löwenkopf; von der Giebelsima, die mit der Traufplatte aus einem Stück gearbeitet ist, ist ein Stück von 1½ m Länge sowie der Schlußstein erhalten. Ferner ist die linksseitige Tympanonspitze vorhanden; die Giebelneigung hat danach das Verhältnis 1 : 4.

Betrachten wir noch die Maße des Gebälkes genauer. Wir finden von Oberkante Traufsima bis Unterkante Architrav folgende Höhen:

Sima = 21 cm, Geison + Zahnschnitt = 41 cm, Triglyphenfries = 51 cm, Architrav = 36 cm, im ganzen 1,47 m = 5 Fuß, also Sima zu Geison wie 1 : 2, Fries zu Balken wie 3 : 2 und das obere Paar zum unteren wie 2 : 3. Die Höhe der Stützen läßt sich etwa wie folgt errechnen: 29,57 (1 att. Fuß) × 16.5 = 4.88 m, 4.88 m : 7 = 70 m; das ist der Durchmesser, den Grundriß und Schaftstücke erkennen lassen.

Von besonderer Wichtigkeit ist noch ein Wandblock, dessen eine Außenseite nur auf der oberen Hälfte geglättete wirkliche Außenfläche zeigt; auf der unteren ist der Bossen stehen geblieben und eine Einarbeitung für Holzkonstruktion angebracht. Mir erscheint dieser Stein die Annahme zu fordern, daß der Baukörper des Propylons nur bis zur Mittelwand ging und die Halle, welche von Osten dagegengebaut war, überragte..

Von der Architektur des nördlich an das Propylon anstoßenden Saales (Exedra des Grundrisses) ist nichts als Reste von Marmorbänken (Abb. 2) und die Standspuren der beiden Säulen erhalten, welche die nach dem Peristyl offene Seite in

drei Joche teilten. Sie hatten dieselben Abmessungen wie die Peristylsäulen, standen aber nicht wie diese auf einem durchlaufenden Stylobat, sondern auf einzelnen unregelmäßig quadratischen Fundamentplatten. Von den anderen Räumen der westlichen Kammerreihe sind nur noch die Umrisse zu erkennen. Auf den drei anderen Seiten ist das Peristyl durch Rückwände geschlossen. Die Rückwand der Nordseite ist aber in der ganzen Breite des Hofes in eine Säulenstellung aufgelöst, so daß nur an den Enden Zungenmauern übrigbleiben, deren Länge der Hallen- und Kammertiefe entspricht. Die Säulen sind wie diejenigen der Exedra auf einzelne Platten gestellt und müssen gleichfalls denen der Hoffronten genau entsprochen haben. So entsteht ein reizvoller Durchblick auf das langgestreckte Hauptgebäude, das hinter der Nordhalle jenseits eines $16^1/_2$ Fuß tiefen Hofes liegt. Dieser Hof ist im Prienebuch als Verdoppelung der nördlichen Peristylhalle aufgefaßt worden. Hätten wir es hier mit einer zweischiffigen Halle zu tun [1]), so müßte die nördliche Säulenreihe halb soviel Säulen haben — auf jede zweite Außensäule eine höhere Innensäule — und die Zungenmauern müßten fehlen, da sie nicht nur ganz überflüssig wären, sondern sogar im höchsten Maße störend, indem sie den hinter ihnen liegenden Kammern alle Lichtzufuhr absperren, während sie als Andeutungen der aufgelösten Rückwand einen guten architektonischen Sinn haben. Bei Zweischiffigkeit ergibt sich außerdem ein unbrauchbarer Querschnitt, in dem die innere Säulenreihe eine Wand zu tragen bekommt, was ganz ungriechisch ist, und damit das Licht absperrt vor einer Reihe von Schulstuben. Auch würde das Dach eine viel steilere Neigung erhalten müssen, als sämtliche Simablöcke der Halle aufweisen. Schließlich und vor allem verlangt die Gestalt der nördlichen Kammerreihe hier einen Hof. Das wird die genaue Betrachtung dieses Bauteiles zeigen. Der Hof wird als solcher auch durch die vorhandenen Wasserrinnen bezeichnet; zwar nicht durch die aus dem Waschsaal kommende, die ja auf alle Fälle da sein müßte, aber durch einen Rest einer Rinne, die zu demselben Ausflußloch führt, wie die erstere, aber nur Zweck hat, wenn sie von der Traufe des Peristyls gespeist wird.

Der Nordbau besteht aus 5 Sälen von verschiedenen Abmessungen, die aus dem Grundriß Abb. 2 zu ersehen sind. Ihr gegenwärtiger Erhaltungszustand ist genau zu entnehmen aus der Ansicht Beilage II und den Querschnitten Beilage III. Die vor den geglätteten Felsen vorgemauerte durchgehende Rückwand besteht aus Brecciaquadern bei stellenweiser Verwendung von Marmor, wie auch die Querwände. Soweit die südliche Außenwand erhalten ist, besteht sie durchgehend aus Marmor. Drei von den Sälen sind merklich einfacher — ohne Marmorreste, die Wände von grobem Putz überzogen, der spät sein kann, wie es die westliche Querwand des östlichen Saales zeigt. Einarbeitungen für Holz an dieser Wand ergeben nichts, s. Beilage III. Dieser Saal ist noch nicht vollständig ausgegraben, es können auch mehrere Räume sein, wofür spricht, daß mehr als eine Tür wie bei den übrigen vor-

[1]) Wie bei den zweischiffigen Hallen der Märkte von Priene, Magnesia und Aegae — letztere von Bohn falsch rekonstruiert! — zweigeschossige Hallen dieser Art, wie die Markthalle von Assos und die Attalosstoa in Athen, gehören nicht hierher.

handen ist. Ausgezeichnet durch Marmorarchitektur sind der erste und dritte Saal von links. Der erste, der Waschsaal, hatte eine Orthostatenreihe von Marmor-auf der eine als Wasserrinne ausgebildete Binderschicht liegt; sie war mit Löwen-köpfen als Wasserspeiern versehen; von dieser Schicht sind 9 Steine mit 6 Köpfen erhalten (nicht 6 Steine mit 9 Köpfen, wie im Prienebuch verwechselt ist). Darüber waren die Wände verputzt. Drei marmorne Waschbecken an der Rückwand dürften spätere Zutat sein, ebenso die Rinnen am Boden zum Fußwaschen. Die vor der Tür des Waschsaales erhaltene Wasserrinne dürfte ursprünglich weiter an der Front gelaufen sein, um das Traufwasser aufzunehmen.

Noch bedeutender als der Waschsaal erscheint der architektonisch und seinem Zwecke nach wichtigste Raum, das Ephebeum, in der Reihenfolge der dritte von Westen. Dieser Saal öffnet sich nach Süden mit einer Säulenordnung, die ziemlich gut erhalten ist. Auf einem Stylobat von breiten Marmorplatten standen zwei jonische Säulen zwischen Anten. An ihrem Platze sind alle vier Säulen- und Antenfüße und von der linken Ante (rechts und links von Süden) der unterste Block mit dem Ablauf. Ein unteres Säulenende ist auf den linken Säulenfuß bei der Aufräumung gesetzt worden; dieses Stück war glatt, zwei andere stark beschädigte Trommeln zeigen den Zusammenstoß des glatten und geriefelten Teils. Die Zahl der Stege ist 24. Außerdem sind vorhanden:

1 geriefelte Säulentrommel,
2 Antenblöcke,
beide Säulenkapitelle,
1 Antenkapitell.

Der untere Durchmesser der Säule beträgt 67 cm, der obere hat, nach dem unterseitigen Durchmesser des Kapitells zu schließen, ca. 60 cm betragen. Die Höhe der Stützen kann errechnet werden, einmal an ihrem unteren Durchmesser und dann aus dem Aufbau der Saalwände, denen wir uns deshalb zunächst zuwenden. Die Betrachtung des Gebälkes müssen wir solange aufschieben.

Die Wände des Innern zeigen zu unterst eine rauhe Brecciaschicht; diese verschwand einst hinter einer hölzernen Bank, von der 7 kleine marmorne Stützen noch vorhanden sind. Darüber kommen 7 Marmorschichten, von denen die mittelste ein leicht vorspringendes flaches Band bildet und die oberste mit einem Gesims verziert ist (Abb. 7). Dieses Gesims stellt den Abschluß eines Wandsockels dar, auf dem sich eine Pilaster- und Säulenarchitektur erhob; von ihr befindet sich noch eine Basis aus Breccia in situ. Andere Steine dieser Architektur haben sich in Menge auf dem Boden gefunden. Es sind alles Brecciaquadern und zeigen sämtlich dieselbe Schichthöhe mit geringen Schwankungen, die bedeutungslos sind, da die Breccia zweifellos überputzt war. Diesen Quadern angearbeitet sind rechteckige und halbrunde Pilasterschäfte mit zugehörigen Kapitellen und Säulenfüßen. Erstere sind durch die hohen Kelche als korinthische zu erkennen, deren feinere Einzelheiten Blätter, Schnecken usw. in Stuck aufgesetzt zu denken sind (Abb. 6). In den Ecken stießen Viertelsäulen zusammen. Wir geben im folgenden eine genaue Statistik dieser Steine:

rechteckige Säulenfüße (mit dem einen in situ befindlichen)	4
runde Säulenfüße	7
rechteckige Schaftstücke	4
runde Schaftstücke	13
rechteckige Kapitelle	3
runde Kapitelle	7
Gesimsstücke (zusammen 17,12 laufende Meter)	17

Eckstücke zählen wir besonders auf, weil wir dadurch eine bessere Übersicht zu haben glauben. Es sind:

Eckstücke: 1 Schaftstück mit Doppelsäulen mit dem bekannten herzförmigen Querschnitt,
1 Säulenkapitell auf Gehrung geschnitten,
1 Gesimsstück auf Gehrung.

Über die Höhenlage dieser Stücke kann natürlich kein Zweifel sein; zu fragen wäre nur, ob die Schaftstücke auf zwei oder drei Schichten zu verteilen wären. Der erste Fall gibt eine Stützenhöhe von mehr als acht, der zweite eine Höhe von über zehn unteren Durchmessern. Für die Wahl der etwas gedrungenen Stütze statt der übertrieben schlanken spricht vor allem der Umstand, daß nur etwa anderthalbmal soviel Schaftstücke als Füße oder Kapitelle erhalten sind — der Befund an den beiden letzteren weist auf eine ziemlich gleichmäßige Erhaltung — ferner das absolute Höhenmaß der Wand, das sich errechnet aus der folgenden Tabelle der Wandschichten, unten angefangen:

Brecciaschicht	= 0,29
3 Quaderschichten	= 1,40
1 Flachschicht	= 0,30
2 Quaderschichten zu 48	= 0,96
1 Gesimsschicht	= 0,40
4 Brecciaschichten von durchschn. 0,60	= 2,40
Summa	5,75

5,75 m sind genau 13 attische Ellen = 5,766 m. Ferner spricht dafür die Übereinstimmung dieser Höhe mit derjenigen der Säulenarchitektur, mit der sich der Saal nach Süden öffnet. Dasselbe runde Maß ergibt sich nämlich, wenn man den unteren Säulendurchmesser $8^1/_2$mal nimmt (genau rechnet man umgekehrt $5{,}766 : 8^1/_2 = 67{,}5$ cm). Damit erscheint die Höhenberechnung gesichert; denn es muß doch angenommen werden, daß die beiden aneinanderstoßenden Ordnungen wenigstens so weit in Beziehung stehen, daß die Höhen ihrer Gebälklagen übereinstimmen. Wie sich dann die Profile beider Gebälke miteinander vertragen haben, ist nicht festzustellen, da von dem Architrav der jonischen Säulen nur ein Fragment vorhanden ist (das später weiter zu erläutern sein wird) und da der Zusammstoß überhaupt fehlt.

Auch für die Anlage des Grundrisses gibt die jonische Ordnung einen Hinweis.

Die Ante springt nämlich fast in ihrer ganzen Tiefe vor die Flucht der Halbsäulen vor, die ja durch die erhaltenen Wandreste gegeben ist. Es muß aber unmittelbar neben der Ante ein Halbsäulchen gestanden haben, da sonst das Wandgebälk gerade in der Ecke ohne Auflager erschiene. Eigentlich kein Halbsäulchen, sondern nur ein gut gemessenes Viertelsäulchen nach Analogie der beiden Ecken an der Nordseite, die aus zwei ebensolchen Viertelsäulchen bestanden haben, wie die oben aufgezählten Ecksteine zeigen. Ein vollständiges Halbsäulchen neben die Ante zu setzen, verbietet sich nicht allein durch die Abweichung von der anderen Ecklösung, sondern auch durch den schlechteren Anschnitt an das Antenkapitell; es hätte das auch zur Folge, daß eine merkliche Abweichung der Stützweite auf den Querwänden gegenüber der Nordwand herauskäme. Diese Stützweite ist gegeben einmal durch den in situ befindlichen Pfeilerfuß und sicherer noch durch die Vereinigung von einem Pfeiler- und einem Säulenkapitell auf demselben Block; das Maß von Achse zu Achse beträgt 1,35 m. Dieses Maß geht in den Querwänden annähernd genau 5mal auf 5 × 1,30 m unter Voraussetzung der oben beschriebenen Ecklösungen. Auf der Nordwand geht es von der Ecke bis zu dem Pfeilerfuß in situ zweimal auf; ergänzt man symmetrisch, so bleibt in der Mitte ein Raum für genau 3 Achsen. Das ist auffällig und veranlaßt zu fragen, ob nicht die bisher dort angenommene Bogennische einem Irrtum ihr Dasein verdankt.

Die Wand ist an dieser Stelle stark zerstört, nur rückwärtige Steine sind vorhanden, die Nordostecke ist noch stärker abgeräumt; aus dem Fehlen des Mauerwerkes kann also auf eine Nische noch nicht geschlossen werden. Lassen wir sie aber zunächst bestehen und sehen wir zu, wie sich dann die vorhandenen Werkstücke einordnen. Wir können uns dabei auf die Betrachtung der Säulenfüße beschränken, weil weder Kapitelle noch Schäfte eine größere Anzahl von Stützen belegen als jene.

Auf der Nordseite sind dann zwischen den Ecken vier Stützen unterzubringen, und zwar zwischen der erhaltenen rechteckigen Stütze und Ecke eine halbrunde Säule, wie der obengenannte Stein mit beiden Kapitellen zeigt. Damit sind zwei rechteckige Pilaster verbraucht, zwei weitere waren mindestens vorhanden. Auf den Querwänden sind je vier Plätze zu vergeben. Eine regelmäßige Verteilung kommt dann nur zustande, wenn auf jeder Seite 2 rechteckige Pfeiler stehen; also müßten noch zwei aus Gründen der Symmetrie ergänzt werden. Dann bleiben noch je zwei Plätze für Halbsäulen, mit der Nordwand also sechs, sieben aber sind vorhanden. Die sind aber nur unterzubringen, wenn keine Nische da ist!

Wir wollen gleich hinzufügen, daß auch die vorhandenen Gesimsstücke das Vorhandensein einer solchen ausschließen, was später noch auszuführen sein wird. Hier ist zunächst die wirkliche Anordnung der Pfeiler und Säulen zu bestimmen.

An Stelle der Nische sind drei Stützenjoche anzunehmen, also zwei Stützen mehr. Im ganzen 6 an der Nordseite und je 4 an den anderen zwischen den Ecken, im ganzen 14. Die vorhandenen Steine können rechnerisch auf zweierlei Weise untergebracht werden. Erstens auf jeder Seite je zwei rechteckige Pfeiler, dann bleiben für die Säulen 8 Plätze, was ginge, da nur 7 Säulen vorhanden sind. Oder

die vier vorhandenen Pfeiler standen alle auf der Nordseite, und der Rest bleibt für die Säulen. Ich möchte mich für diesen Weg entscheiden (Beilage III u. Abb. 5), weil er die einfachere Lösung ergibt, die zudem eine Analogie an einem nahestehenden Bau vorfindet, am Marktgiebel von Magnesia, wo gleichfalls eine Reihung rechteckiger Pilaster koordiniert mit den Säulen der Hallen auftritt. In den kleinen Jochen hat die überlebensgroße Gewandfigur, deren Trümmer im Saale lagen, nun keinen Platz mehr. Wir haben ihr einen Platz im Peristyl bereits angewiesen.

Von dem Zahnschnittgebälk der Wandarchitektur — das Eckstück eingeschlossen — sind über 17½ m noch vorhanden. Scheidet man, wie notwendig, die

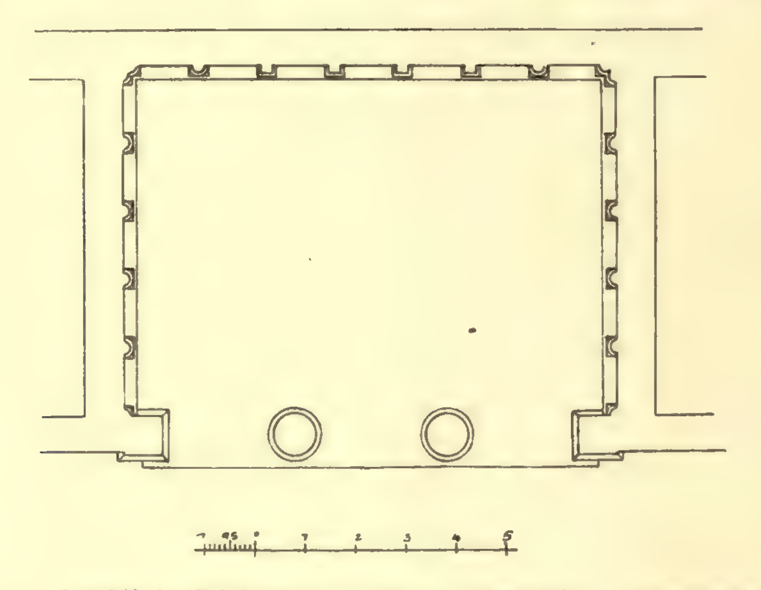


Abb. 5. Grundriß des Ephebensaales in Höhe der Wandpfeiler. Wiederherstellung.

Außenwand mit der jonischen Ordnung aus, so braucht man unter Annahme der Bogennische etwa 18 laufende Meter Gesims beim Zahnschnitt gemessen, also noch etwas mehr als vorhanden sind. Da aber von den Ecken der Nordwand nur ein auf Gehrung geschnittenes Stück vorhanden ist, also drei zu ergänzen sind, da ferner die Eckstücke für die Nische selbst fehlen, so muß man bereits mit einer erheblich größeren Länge rechnen, als die Nische zulassen würde, auch wenn man für den Anschluß an die Südwand keine besonderen Steine erwartet. Hier kann tatsächlich eine gewöhnliche Fuge an den Architrav der jonischen Ordnung anschließen, der an der fraglichen Stelle geglättet sein müßte; das ist sehr wohl möglich, da die Anten so weit vor die Wandarchitektur vorspringen. Wenn nun aber die Nische auch nicht dagewesen ist, so bliebe immer noch ein auf das Gesims aufgesetzter Bogen denkbar, wenn im Ephebensaal wirklich die Steine eines solchen Bogens gefunden worden wären. Es sind aber gar keine vorhanden!

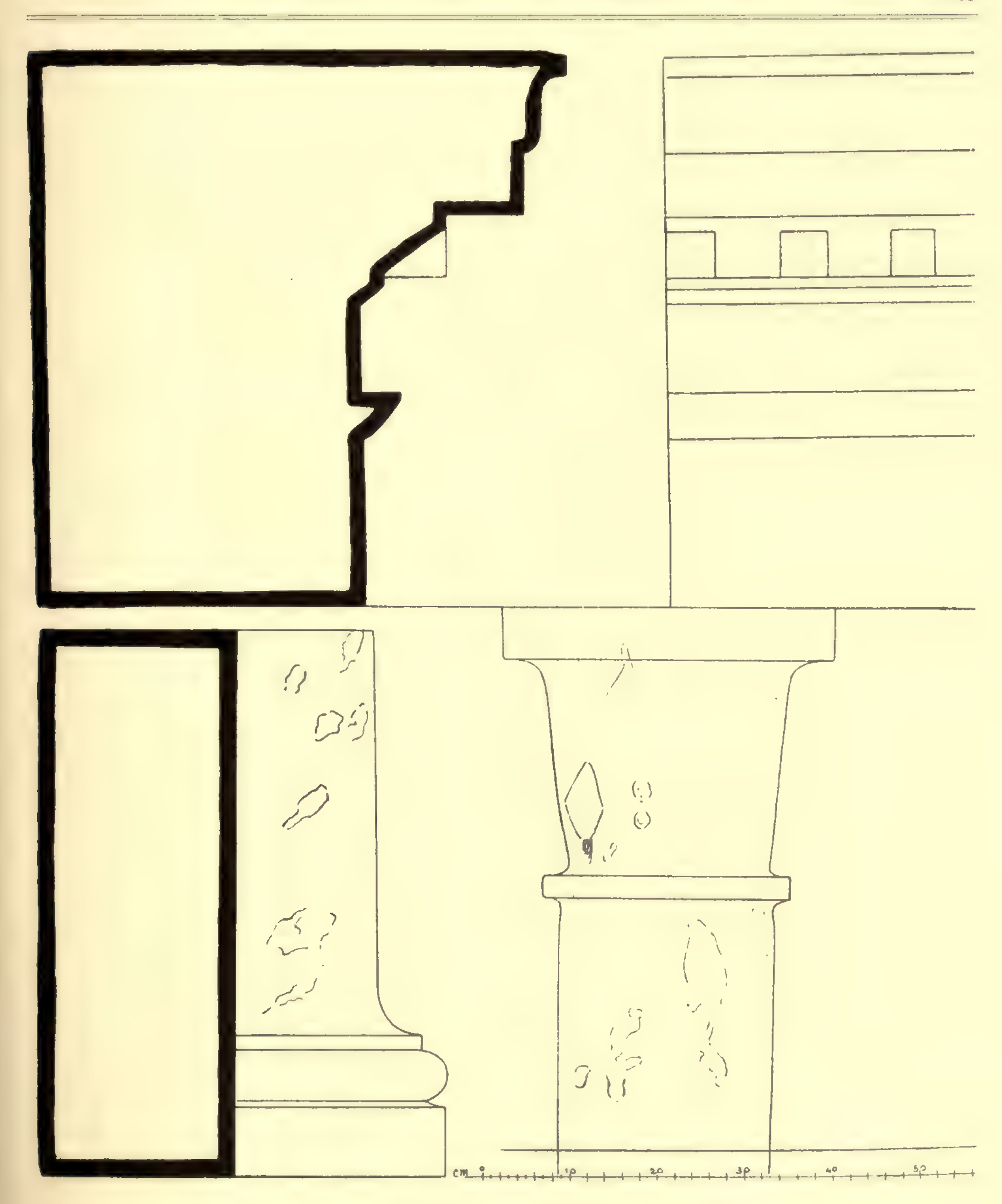


Abb. 6. Einzelheiten des Wandschmuckes im Ephebensaal.

Hier scheint nun ein merkwürdiger Irrtum vorgekommen zu sein, den ich mir folgendermaßen erklären möchte.

Die Quaderstreifen der Wand sind, soweit sie aus Breccia bestehen und nachträglich überstuckt werden mußten, mit weit geringerer Sorgfalt gearbeitet als die marmornen Werkstücke. Zu dieser rohen Ausführung gehört auch, daß die Stoß-

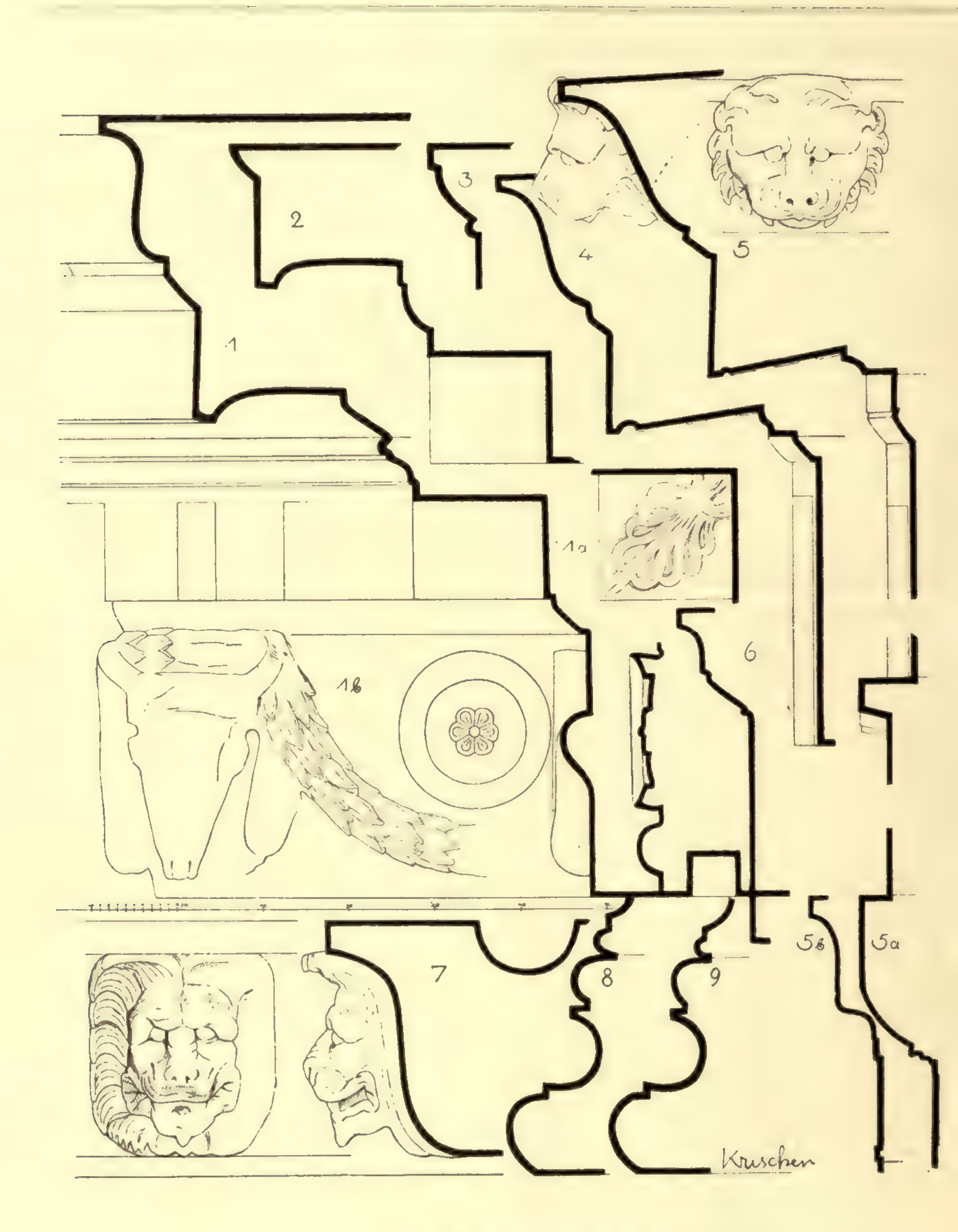


Abb. 7. Einzelheiten der Architektur.

1. Gesims des Hauptgebäudes, 1 a Zahnschnitt, 1 b Fries. — 2. Geison und Zahnschnitt vom Propylon. — 3. Profil von der Rückwand des Propylons (entspricht dem Zahnschnitt). 4. Oberglieder des Peristyl-Gebälkes. — 5. Säulenhalle des Stadions, 5 a Säulenkapitell, 5 b Antenkapitell. — 6. Sockelgesims des Ephebensaales. — 7. Wasserspeier des Waschsaales. — 8. Basis der Säule. — 9. Basis der Ante.

fugen nicht immer senkrecht sind. Namentlich im Gesims sind Schrägfugen häufiger während die Pilasterstücke der anderen Quadern mehr zur Einhaltung senkrechter Fugen anleiten. Im ganzen entspricht das Bild durchaus anderen ähnlichen roheren Quadermauern, wie Stadtmauern, Sockel- und Böschungsmauern. Die schrägen Fugen haben nun bewirkt, daß einzelne Gesimsstücke, die schief geschnitten sind, wie Keilsteine aussehen, andere es auch wirklich sind; das täuscht zunächst sehr leicht.

Indessen sind von solchen Steinen doch nur wenige da — es kann sich ja nur um die Binder handeln — und dann weist den Betrachter auch das Fehlen jeder Krümmung schließlich zurecht.

Der Bogen ist also zu tilgen. Der Ephebensaal braucht nicht mehr besonders hoch gedacht zu werden, jedenfalls ist gar kein Anlaß mehr, verschiedene Gesimshöhen für verschiedene Strecken des nördlichen Gebäudes anzunehmen.

Das zeigen eigentlich die in Frage kommenden beiden Gesimsarten (Abb. 7) — beide Zahnschnittgesimse — schon selbst, die in der bisherigen Rekonstruktion beide für jenes Gebäude benutzt sind. Alle Blöcke der einfacheren Sorte befinden sich in Sturzlage beim Propylon an der Westseite (sie sind im Zusammenhang damit bereits behandelt worden). Da auch sonst viele Steine vom Propylon erhalten sind, braucht ihr zahlreiches Vorhandensein nicht so sehr aufzufallen.

Von der anderen reicheren Gesimsart, die vor dem Hauptgebäude gefunden wurde und sicher zu ihm gehört, sind im ganzen 9 Stück vorhanden (nicht 8). Zwei davon sind Eckstücke. Diese beiden Stücke zeigen, daß an eine ausgebildete Frontseite eine rohe Seitenwand stößt. Sie sind Gegenstücke und passen gut an die beiden Frontenden eines Gebäudes, das an eine Felswand angelehnt und von Felsen und Bauwerken eingeschlossen ist, also am ehesten mit nur einer Schauseite versehen und mit einem Pultdach gedeckt vorgestellt werden kann.

Die übrigen 7 Stücke sind alle als Läufer geschnitten; sie sind mit Versetzmarken in jeder Fuge versehen, und zwar sowohl in der Richtung von links nach rechts, also links Β, rechts Γ, dann links Γ, rechts Δ usw. wie in der umgekehrten Weise. Sie haben — mit der Ausnahme eines einzigen kürzeren Steines — alle die Länge von drei und einem halben Fuß und vertreten also, da ihre Numerierung bis Θ geht und da dieses auch von der anderen Seite erreicht werden müßte, eine Mindestlänge von 16,8 laufenden Metern, mit den Eckstücken von ca. 18 m. Natürlich ist nichts unwahrscheinlicher, als daß die Numerierung mit Θ zu Ende wäre.

Die Gesamtlänge des Nordgebäudes ist am Grundriß zu entnehmen und beträgt 49,30 m; in dieses Maß läßt sich, wie Beilage II zeigt, genau das Schema des Steinschnittes eintragen. Es ist zu betonen, daß die vorhandenen Steine eine lange Strecke und eine große Zahl von Punkten bestimmen. Dabei geht die Aufstellung des Schädel- und Rosettenschmuckes, den der Fries trägt, genau so mühelos auf wie der des Steinschnittes, und schließlich zeigt sich, daß jenes eben genannte kürzere Stück wenigstens mit einer Fuge genau in das Schema fällt, wahrscheinlich also durch ein größeres Nachbarstück die Ordnung wiederherzustellen ist. Wenn es auch fast immer möglich sein wird, eine längere Strecke durch eine



Abb. 8. Ordnung der Stadionhalle. Maßstab 1 : 25.

kurze Einheit bei kleinen Maßschwankungen restlos aufzuteilen, so kommen hie
doch soviele Bedingungen zusammen, die erfüllt werden müssen, daß wir aus de
Aufgehen des Exempels eine Bestätigung für das durchlaufende Hauptgesims en
nehmen dürfen.

Die Steine bestehen wie schon gesagt aus Bukranienfries und Zahnschnit
nebst zugehörigen kleineren Profilgliedern. Balkenlöcher auf der Rückseite gebe
die Lage der Decke an. Nach Beseitigung des Bogens im Ephebensaal hinde
uns nichts mehr, diese Decke unmittelbar oder wenigstens nahe über dem Gesim
der Wandarchitektur anzunehmen. Die erhaltenen Steine gehören indessen an die Ende
des Gebäudes, wie die Numerierung zeigt, also könnte die Frage noch offen bleibe
in welcher Höhe sie anzubringen seien.

Über ihnen sind noch Geisonplatte und Sima zu erwarten. Mehrere Blöck
in denen diese beiden Glieder vereinigt sind — die Sima ziemlich rundlich g
schwungen — sind als zugehörig durch die Verdübelung bestimmt. Die Düb

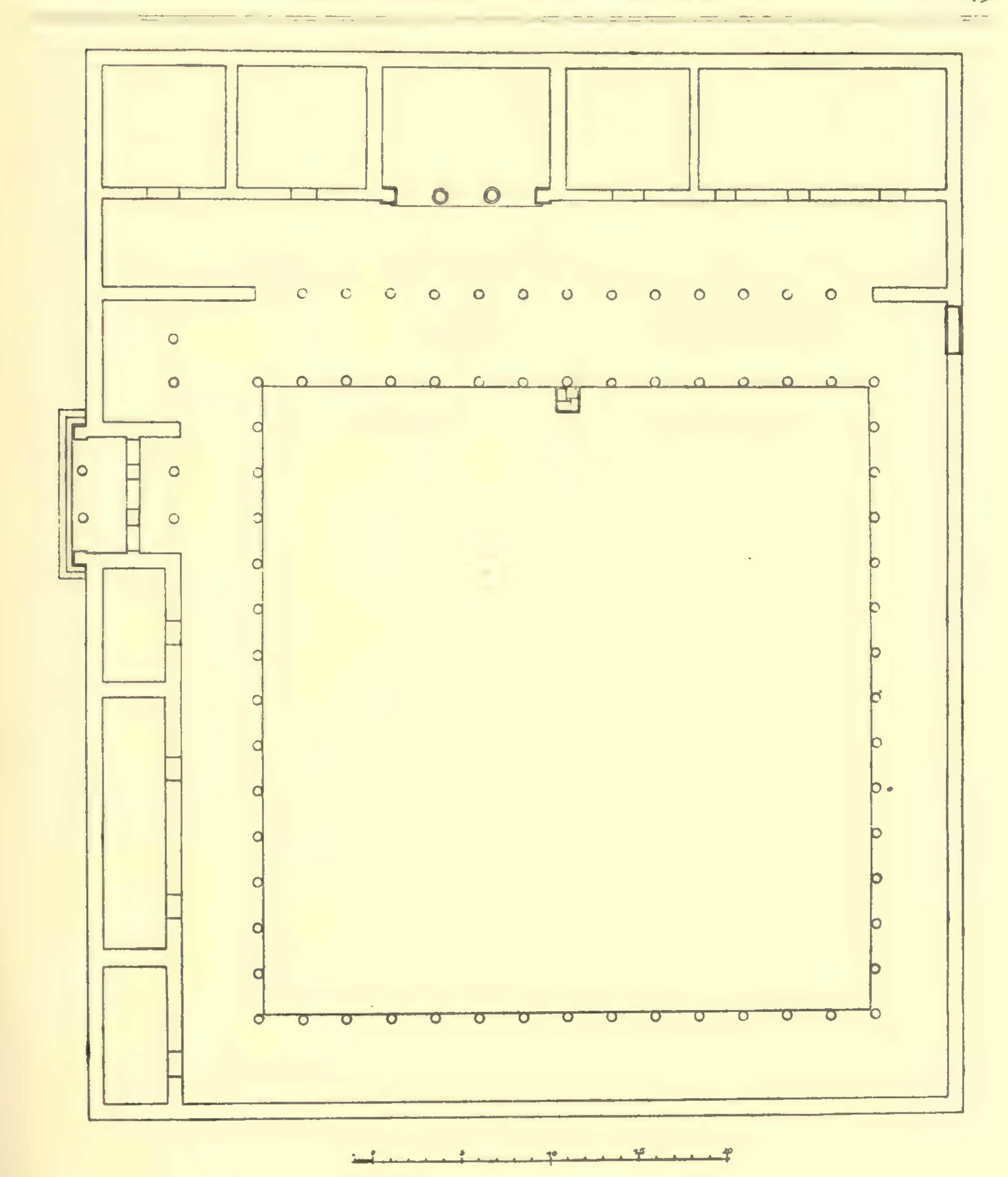


Abb. 9. Grundriß, Wiederherstellung.

treten im Oberlager der Friesblöcke und im Unterlager der Oberglieder übereinstimmend immer zu zweien und hintereinander auf.

Eine Lücke im Zusammenhange des Aufbaues entsteht nun durch das Fehlen ganz vollständiger Architrave. Es ist eine abgespaltene Unterseite eines solchen vorhanden, die in der Fuge ebensolche Dübellöcher wie die Oberglieder zeigt und denen diejenigen der Ante genau entsprechen.

Soll man nun statt des fehlenden oberen Architravstückes gleich ein ganzes Geschoß ergänzen und zwischen die erhaltenen Ober- und Unterglieder einschieben, oder einfach nur das nehmen, was man hat? Hierbei bekommt man ein eingeschossiges Gebäude, dessen Höhe durch eine jonische Ordnung, den architektonischen Schmuck des wichtigsten Raumes, bestimmt ist. Auch das Gesamtmaß, das sich für das Gebälk herstellt, paßt gut zu der oben bestimmten Höhe der Säulen (13 Ellen); es beträgt 3 Ellen, mithin die Gebäudehöhe 16 Ellen oder 24 Fuß. Beim Propylon haben sich 21 Fuß ergeben; diese Abmessungen stehen also auch in klarem Verhältnis zueinander — von 8 zu 7.

Die anschließende und wahrscheinlich gleichzeitige Halle des Stadions steht gleichfalls in einem angemessenen Verhältnis zu dem eben geschilderten Bauwerk (sie ist etwa 2 Ellen niedriger), s. Beilage II. Ihre Profile sind in Abb. 7 denen der Gymnasionhalle zum Vergleich beigegeben. Gebälk und Kapitell zeigt Abb. 8, zu beachten ist die Kannelierung des Säulenhalses (im Prienebuch vergessen); wir fügen zum Material dieser Veröffentlichung auch das Antenkapitell und die Gesimsecke hinzu. Es ist bemerkenswert, daß die Architektur der Halle sich totläuft auf einem glatten Mauerstreifen, der eben durch die Ante und die Gesimsecke nachweisbar ist, Abb. 8. Diese Lösung wäre nicht erforderlich, wenn die Gebälke der beiden aneinanderstoßenden Gebäude nicht in eine gefährliche Nähe voneinander kämen; so wurde aber einem ungünstigen Verschnitt aus dem Wege gegangen.

Der geschichtlichen Einordnung der Baugruppe, wie sie das Prienebuch bietet, habe ich nichts hinzuzufügen. Die Ergebnisse unserer Untersuchung sind in Abbildung 9 und Beilage IV zu Seite 133 veranschaulicht.

Aachen. F. Krischen.

ZUR GRIECHISCHEN KÜNSTLERGESCHICHTE.

1. Panainos.

Wolters [1]) scheidet richtig Pleistainetos, den Bruder des Phidias, von Panainos, seinem Brudersohn. Da aber Pfuhl [2]) die beiden Künstler wieder zusammenwirft, lohnt es sich, die Überlieferung nochmals zu befragen.

Strabon VIII 354 (Overbeck SQ 1094 [698]) Πολλὰ δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ [beim Zeus von Olympia] Πάναινος ὁ ζωγράφος ἀδελφιδοῦς ὢν αὐτοῦ καὶ συνεργολάβος, πρὸς τὴν τοῦ ξοάνου διὰ τῶν χρωμάτων κόσμησιν καὶ μάλιστα τῆς ἐσθῆτος.

1) Springer-Michaelis, Kunstgesch. I¹¹ 250, ¹²264. 2) Malerei und Zeichn. der Griechen 669.

Pfuhl hat erkannt, daß Strabon hier aus urkundlicher Quelle schöpft: Panainos wird mit dem technischen Ausdruck συνεργολάβος »als (haftbarer) Mitunternehmer« bezeichnet. Also wird auch der Verwandtschaftsgrad richtig angegeben sein; es ist ja auch undenkbar, daß aus ἀδελφὸς ἀδελφιδοῦς wird, während das Umgekehrte leicht möglich ist und namentlich im Lateinischen, das kein Wort für Neffe hat, leicht frater statt fratris filius eindringen konnte. In der Urkunde war natürlich Panainos nicht Neffe des Phidias genannt, sondern so gut wie dieser als Φειδίας Χαρμίδου war er als Πάναινος ὁ δεῖνα angeführt. Den Vater mußte man als Bruder des Phidias kennen.

Plutarch, De glor. Ath. 2 (Mor. 346. Overbeck 1109; 1645; 1704; 1795) führt zum Beweise, daß die Kriegstaten der Athener erst den Stoff für die Meisterwerke der Künstler gegeben haben, nach den Historikern auch die Maler an καὶ γὰρ Ἀπολλόδωρος ὁ ζωγράφος ἀνθρώπων πρῶτος ἐξευρὼν φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς Ἀθηναῖος ἦν οὗ τοῖς ἔργοις ἐπιγέγραπται ‘μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται’ καὶ Εὐφράνωρ καὶ Νικίας καὶ Ἀσπληπιόδωρος καὶ Πλεισταίνετος ὁ Φειδίου ἀδελφός· οἱ μὲν στρατηγοὺς ἔγραψαν νικῶντας, οἱ δὲ μάχας, οἱ δὲ ἥρωας Dazu werden als Beispiele angeführt zwei Werke des Euphranor, der Theseus und das Reitertreffen bei Mantinea. Dies mag aus einer andern Quelle beigebracht sein, ebenso die weiteren Notizen über Apollodoros. Dieser ist vielleicht genannt wegen des Schol. Arist. Plut. 385 (Overbeck 1642) erwähnten Bildes der Herakliden, welche die Athener um Hilfe anflehen — also ἥρωες. Nikias ist, wie O. Müller [1]) bemerkt hat, wegen der Demetr. π. ἑρμηνείας 76 (Ov. 1825) erwähnten ἱππομαχίαι und ναυμαχίαι, natürlich athenischer Siege, angeführt. Von Asklepiodoros kennen wir kein Bild, auf das angespielt sein könnte: er war ein Meister, der zu seiner Zeit geschätzt, der späteren offenbar keine lebendige Größe mehr war: ein Zeichen, daß hier kein triviales Wissen vorliegt. Zu den στρατηγοί hat Müller richtig verglichen die Nachricht des Plinius (35, 57), daß Panaenus frater Phidiae im Bild der Schlacht von Marathon . . . iconicos duces gemalt habe. Man hat daraus geschlossen, daß bei Plutarch Panainos in Pleistainetos verschrieben oder versehen sei. Beides ist kaum denkbar. Wie soll der seltene, aber richtige Name [2]) aus dem bekannteren durch ein Versehen entstanden sein? Nein, die gute Überlieferung bei Plutarch belehrt uns, daß der Bruder des Phidias, also der Vater des Panainos, Pleistainetos geheißen hat. Er hat die attischen Feldherren, den athenischen Sieg verherrlicht, Pleistainetos ist der Meister der Marathonschlacht in der Poikile. Daß er an mehreren Stellen (Paus. V 11, 6, Plin. 35, 57) mit dem berühmteren Panainos verwechselt ist, kann nicht auffallen. In der populären Tradition aber ist der Künstler als Meister der Marathonschlacht schon im IV. Jahrhundert verdrängt worden durch Mikon [3]). Sogar der Name des Polygnot als des berühmtesten in der Poikile beschäftigten Künstlers dringt ein [4]).

[1]) Kunstarchäol. Werke 2, 5 A. 3.

[2]) Bechtel, Die hist. Personennamen d. Griechen 26 (= Dittenberger Syll.[3] 389, 3 [282 v. Chr.]); vgl. a. Pleistainos, Kirchner Pros. Att. 11 863.

[3]) Klein, J. d. I. XXXIII 1918, 20 ff.

[4]) Aelian nat. anim. VII 38. Von Klein a. a. O. mißverstanden.

Polygnot, Mikon, Pleistainetos haben wahrscheinlich ungefähr gleichzeitig die Stoa des Peisianax [1]) ausgemalt [2]).

Der Ruhm des jüngeren Malers, des Panainos, knüpft sich an seine Zusammenarbeit mit Phidias in Olympia, seine Tätigkeit in Elis. Für diese hat Plinius gute Nachrichten. Er berichtet 36, 177 von dem Wandbelag, dem tectorium, das Panainos im Athenatempel verwandte und nennt 35, 54 den wahren Meister des Kultbildes, Kolotes, während Pausanias VI 26, 3 den populären Namen des Phidias bietet. Die Notiz bringt Plinius gelegentlich einer Polemik gegen die griechischen Kunstschriftsteller, welche — im Gegensatz zur Plastik — eine Malerei erst von 420 an gelten ließen 'cum et Phidiam ipsum initio pictorem fuisse tradatur . . . praeterea in confesso sit octagesima tertia (448) fuisse fratrem eius Panaenum qui clipeum intus pinxit Elide Minervae quam fecerat Colotes discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove Olympio adiutor'. Gegenüber der gewöhnlichen Annahme [3]), Panainos sei nach Phidias (vgl. Plin. 34, 49; 36, 15) datiert, habe ich gelegentlich (P-W s. v. Kolotes Nr. 2 XI 1122, 60) darauf hingewiesen, daß eher für die Athena von Elis ein urkundliches Datum vorgelegen hat. Wonach soll Phidias auf 448 datiert sein? Weder der Beginn des Parthenon noch die keineswegs sicher 447 anzusetzende Lemnia geben sichere Daten. Das naheliegende wäre doch Ol. 35, 438, das bekannte Datum der Parthenos gewesen: Plinius sucht aber einen möglichst frühen Zeitansatz, findet den 448 für Panainos und übernimmt ihn dann auch für den »Bruder«.

Dann wäre 448 die Tätigkeit des Kolotes und Panainos in Elis bezeugt. Beide sind Mitarbeiter des Phidias am Zeus von Olympia. Also wäre auch dieser schon um diese Zeit geschaffen worden? Also der Zeus vor der Parthenos?

2. Das Ende des Phidias.

Zu all den vielen Erörterungen über den Prozeß des Phidias [4]) nur ein paar Worte; denn auch Frickenhaus und Rosenberg haben eine Entscheidung nicht gegeben. Wir haben zwei einander ausschließende Berichte.

a) Plutarch Perikles 13:

. . . εἰς τὸ δεσμωτήριον ἀπαχθεὶς ἐτελεύτησε νοσήσας | ὡς δέ φασιν ἔνιοι, φαρμάκοις, ἐπὶ διαβολῇ τοῦ Περικλέους τῶν ἐχθρῶν παρασκευασάντων.

---

[1]) Pfuhl, Malerei 637 schließt (einer Vermutung von Robert, Marathonschlacht 8 folgend), da die Halle zunächst die peisianakteische, später nach den Gemälden die bunte geheißen habe, müsse ein zur Einbürgerung des ersten Namens ausreichender Zwischenraum zwischen Erbauung und Bemalung gelegen haben; natürlich ein Trugschluß: die Halle kann sofort nach der Erbauung ausgemalt sein und doch den Namen des Peisianax weitergeführt haben, bis dieser verblaßt war und eine populärere Bezeichnung durchdrang, die dann auch offiziell gebraucht wurde (I. G. II 778 B 5 vgl. Busolt Gr. Gesch. III 1, 364).

[2]) Auf die Chronologie will ich hier nicht eingehen (vgl. Pfuhl 637); ich halte es durchaus für möglich, daß die Schlacht von Oinoe (456) später den »kimonischen« Bildern, die man doch am liebsten vor 461 setzen möchte, hinzugefügt worden ist.

[3]) So Frickenhaus J. d. I. XXVIII 1913, 349 Anm. 2.

[4]) Schöll, Sitz.-Ber. bayr. Ak. 1888, 1 ff. — Frickenhaus a. a. O. 342 ff. Rosenberg, Neue Jahrb. 35, 1915, 205 ff. Schrader, Phidias 25 ff.

b) Philochoros (Schol. Arist. Pax. 605) zum J. 438:

.... ἐκρίθη καὶ φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ λέγεται, τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων.

Frickenhaus klärt den Widerspruch sehr einfach auf: Plutarch hat sich versehen; aber eine solche Auskunft ist ein Gewaltmittel, das man nie ohne zwingenden Grund anwenden soll. Vergleichen wir die Nachrichten unbefangen.

Bei Plutarch eine einfache, vollkommen logische Entwicklung: Phidias wird verurteilt, natürlich mindestens zum Ersatz des Veruntreuten, kann nicht zahlen, wird im Gefängnis gehalten, wo er stirbt.

Bei Philochoros Verurteilung zur Verbannung (oder Flucht), Übernahme des Zeus in Olympia, Tod durch die Elier. Ob Philochoros selbst hierfür neuen Verdacht der Veruntreuung angegeben hat, wie ihn die Scholien und Rhetoren voraussetzen, ist zweifelhaft. Gedacht muß er daran haben. Diese elische Geschichte ist nun doch eine deutliche Parallele zum athenischen Prozeß, also unwahrscheinlich. Nun, das Unwahrscheinliche könnte gerade das Wahre sein.

Aber wie ist dann die plutarchische Version entstanden? Frickenhaus muß nicht nur die Beziehung der Todesnachricht auf Athen als Irrtum des Plutarch hinstellen, sondern auch der Ausgestaltung der Nachricht einen andern Sinn unterschieben. Zugeben muß er, daß Plutarch in seinen Quellen schon mehr fand, als Philochoros gab, nämlich Vermutungen über die Todesursache. Das ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων habe man umgedeutet als Tod durch Krankheit oder Gift. Aber konnte man auf den Gedanken kommen, die Elier hätten Phidias vergiftet? Das war doch keine legale Strafe für Veruntreuung. In Athen dagegen konnte man die Vergiftung als Intrigue gegen Perikles erfinden. Wer also diese Version — daß sie nicht der Wahrheit entspricht, wollen wir gern glauben — aufstellte, mußte den Tod des Phidias in Athen annehmen. Natürlich stammt auch die Begründung der Vergiftung nicht von Plutarch, sondern von dem, der die Vergiftung erfunden hat: für diesen war der Tod in Athen überliefert. Das ist also kein Versehen des Plutarch, sondern eine Tradition, die der vom Tod in Elis ernsthaft gegenübersteht.

Kann sie aus dieser umgebildet sein? Wenn der Tod in Elis überliefert war, wer hatte ein Interesse, das Ende nach Athen zu verlegen, die Elier vom Odium der Schuld am Tode des größten Bildhauers zu befreien?

Diese Frage führt von selbst auf die Lösung. Eine elierfreundliche, athenerfeindliche Tendenz wird man bei keinem für die Tradition maßgebenden Autor annehmen wollen. Aber umgekehrt: bestand die Überlieferung vom Tode des Phidias in Athen, so hatten die Athener das größte Interesse, das Odium abzuwälzen. Athen hatte viel Einfluß auf die Tradition. Vor allem aber war Philochoros Athener, er, der den Tod ὑπὸ Ἠλείων erzählt hat. Als tendenziöse patriotische Entstellung ist die Nachricht wohl zu begreifen. Aber bei Philochoros? »Daß Phidias in Elis noch einmal . . . bezichtigt wurde und durch die Eleer starb, müssen wir auf die Autorität des Philochoros hin einfach als Überlieferung hinnehmen.« (Frickenhaus

344). Warum? Daß Philochoros, wo es sich um Erklärungen von Einrichtungen, Bräuchen usw. handelt, mit Autoschediasmen schnell bei der Hand ist, ist anerkannt. Hat er es mit der historischen Wahrheit genauer genommen? Seine Angaben historischer Art, wie wir sie namentlich aus des Didymos Demosthenes-kommentar kennen, machen in ihrer knappen Sachlichkeit ja einen vorzüglichen Eindruck. Aber von Tendenz sind sie doch nicht frei. So findet sich bei Didymos über den Streit mit Megara um die 'Οργάς [Did. 13, 46 ff.] von Philochoros eine tendenziös athenische, von Androtion eine megarerfreundliche Version angeführt[1]).

Noch bezeichnender aber ist fr. 110 (Schol. Aristoph. Lysistr. 1094). Hier wird der Hermokopidenfrevel gegen Thukydides und alle andern Zeugen den Korinthern zugeschoben. Leider ist die Stelle nicht im Wortlaut erhalten, aber die Tendenz ist ganz offenbar, die Athener von diesem Sakrileg zu reinigen. Es sind Fragen gerade der Religion und Pietät, die dem Seher Philochoros besonders am Herzen lagen und wo er besonders Interesse hatte, die Athener reinzuwaschen. Der Tod des Phidias im Gefängnis mußte als ganz krasser Fall des Undanks gelten.

Wir erkennen also in der Nachricht, daß Phidias in Athen gestorben ist, die ältere, bessere Tradition, wenn wir auch ihre erste Quelle — eine Urkunde konnte dafür nicht gut vorhanden sein — nicht kennen. Natürlich hat Philochoros seine Version, für die er durch λέγεται die Verantwortung nicht voll übernimmt, nur ganz kurz gegeben ὑπὸ 'Ηλείων: der Leser konnte es sich dann selbst ausmalen — und hat es auch getan —, wie Phidias umgekommen war.

Wer dem Philochoros die Flucht nach Elis glaubt, muß auch die Tötung durch die Elier glauben. Dann ist aber die Existenz der olympischen Phaidynten aus dem Geschlecht des Phidias nicht ein Argument für[2]), sondern gegen die Version vom Tod in Elis. Wenn Phidias in Athen in Schande umkam, war es natürlich, daß die Familie auswanderte, daß sie von den Eliern, die im Anfang des peloponnesischen Krieges athenerfeindlich waren, aufgenommen und ostentativ geehrt wurde. Etwas anderes wäre es schon gewesen, wenn sie einem Künstler, der wegen Veruntreuung bei einem Goldelfenbeinwerk verurteilt war, gleich wieder ein solches übertragen hätten.

Der Künstler hätte auch kaum Veranlassung gehabt — wenn es auch nicht undenkbar ist — sich in der Inschrift des Zeus stolz als Athener zu bekennen: er hätte ja wohl das elische Bürgerrecht bekommen und sich dann Elier genannt. Und wäre er in Elis von neuem verurteilt und getötet worden, so wären seine Nachkommen gewiß nicht dort geblieben, hätten die Elier sie sicher nicht mit der Pflege des Zeusbildes beauftragt.

Auch wenn man den Prozeß nicht mehr — was möglich bleibt — bis 432 hinunterrücken will, einige Jahre wird es gedauert haben, bis er eingeleitet und die Verhandlungen beendet waren[3]). Dann bleibt aber für den Zeus zu wenig Zeit

[1]) Vgl. Keil ed. min. p. 56.

[2]) Wie zuletzt Wolters, Springer-Michaelis[12] 264 behauptet. Richtiger Schrader 29.

[3]) G. Körte, J. d. I. XXXI 1916, 281 bemerkt richtig, daß die Anklage wegen Veruntreuung nicht auf Grund der Rechnungsprüfung erfolgte, sondern auf der Selbstbezichtigung eines Gehilfen, die erst später erfolgt ist, beruhte.

übrig. Denn 436 war er anscheinend schon nahezu vollendet, wofür die Pantarkesgeschichte zeugt: 436 siegte Pantarkes von Elis im Knabenringkampf in Olympia. Παντάρκης καλός stand auf einem Finger des Zeus.

Das sind die urkundlichen Nachrichten; alles andere, was daran geknüpft ist, sind Kombinationen. Als das Wahrscheinlichste ergibt sich, daß eben 436, als Pantarkes in Olympia gefeiert wurde, jemand den Namen am Zeus aufschrieb. Der Finger war schon fertig, aber an der Statue wurde noch gearbeitet, sonst wäre der Finger kaum zugänglich gewesen. Es mögen das Arbeiten gewesen sein, bei denen Phidias selbst nichts mehr zu tun hatte; immerhin kann seine Tätigkeit nicht allzulange vorher abgeschlossen gewesen sein. Kommen wir dann nicht in Konflikt mit der Parthenos? Ich glaube, es hat keine Schwierigkeit anzunehmen, daß an der Parthenos und am Zeus gleichzeitig gearbeitet wurde. Die Beschaffung der Materialien, die architektonische Gestaltung der Plätze für die Statuen, die Ausführung und der Aufbau der Kolosse erforderte so viele Tätigkeit von Mitarbeitern und Gehilfen, war so viel äußerlichen Unterbrechungen ausgesetzt, daß Phidias gar nicht die ganze Zeit für ein Werk in Anspruch genommen sein konnte. Er hatte auf der Akropolis so gut sein ἐργαστήριον wie in Olympia. Und dort hatte er Kolotes und Panainos als Mitarbeiter. Damit würde sich gut vereinigen lassen, daß wie oben angenommen, schon um 448 der Zeus in Arbeit war. Aber sei dem so oder nicht — nach 438 kann Phidias den Zeus nicht übernommen und vollendet haben, denn nach der allein glaubwürdigen Tradition ist er in dem auf die Vollendung der Athena folgenden Prozeß nicht allein verurteilt worden, er hat auch in Athen im Gefängnis geendet.

3. Praxiteles und Phryne.

Die Chronologie des Praxiteles ist soeben von Pomtow [1]) wieder behandelt worden. Seine Darlegungen sind jedoch in mehreren Punkten anfechtbar.

Zunächst wiederholt er die längst widerlegte Vermutung [2]), daß Praxiteles der Bruder des älteren Kephisodot gewesen sei. Phokions erste Frau war die Schwester des Kephisodot: wäre der des Praxiteles Bruder gewesen, so hätte man sie eben als Schwester des Praxiteles bezeichnet. Es bleibt immer noch am wahrscheinlichsten, daß Kephisodot der Vater des Praxiteles gewesen ist.

Dann weist Pomtow darauf hin, daß die delphische Statue der Phryne kaum nach 372, wo der Tempelplatz mit Schutt und Gerüsten bedeckt war, keinesfalls aber zur Zeit des heiligen Krieges 358—345 errichtet sein könne. Also kommt nur die Zeit vor 372 oder nach 345 in Betracht. Pomtow entscheidet sich für ersteres.

372 wurde Thespiae, die Heimat der Phryne, zerstört und erst nach 338 wieder aufgebaut. In Thespiae standen Eros, Phryne und Aphrodite von der Hand des Praxiteles. Die Aufstellung von Statuen in der zerstörten Stadt sei gänzlich unwahrscheinlich. Also sei, da 338 entschieden zu spät sei für die thespische und damit für

[1]) J. d. I. XXXVII 1922, 109 f.

[2]) Vgl. zuletzt P-W. s. v. Kephisodotos 8 (XI 232).

die delphische Phryne, nur das Datum vor 372 denkbar. Pomtow folgt hier Klein, der aber Furtwänglers Ausführungen keineswegs widerlegt hat: Phryne stammt aus Thespiae, hat aber ihr Leben in Athen verbracht. Sie ist also vor 372 geboren, kann aber schon als kleines Kind mit ihrer Familie geflüchtet sein. Bei der Zerstörung der Stadt blieben die Tempel wohl erhalten, waren jedenfalls für die zurückgebliebenen Bewohner nach wie vor Kultstätten. Von den Einwohnern hatte freilich in dieser Zeit niemand Mittel, eine Statue zu weihen, aber vertriebenen Thespiern war es doch wohl nicht verwehrt, den heimischen Göttern Geschenke zu machen. Gerade solche, die auswärts wieder Vermögen erworben hatten, werden sich des Elendes ihrer Vaterstadt erinnert haben.

Ferner meint Pomtow mit Klein, daß die Phrynebilder aus dem »Liebesfrühling« des Künstlers und der Hetäre herrühren müßten. Was wissen wir denn von diesem Liebesfrühling? Alles was in unserer »Überlieferung« darüber vorkommt, wird ja niemand ernst nehmen. Aber was gibt es überhaupt von glaubwürdigen Zeugnissen? Das Epigramm des thespischen Eros, in dem Praxiteles seine Liebe bekennt, ist, wie Benndorf[1]) nachgewiesen hat, wenn überhaupt, erst später auf die Basis geschrieben worden. Zu seiner Datierung haben wir keinen festen Anhalt. Von den Nachahmungen ist keine vor die Kaiserzeit datiert[2]).

Als weitere Ausmalung erscheint schon die Nachricht (Athen. XIII 591 B), Praxiteles habe Phryne zwischen dem Eros und dem Satyr der Tripodenstraße wählen lassen, während doch gewiß der Eros für seinen alten Kultort Thespiae, der Satyr für ein dionysisches Weihgeschenk von vornherein bestimmt war: es sollte eben die Wahl zwischen zwei der berühmtesten Werke die Liebe des Praxiteles veranschaulichen; man dachte sich, er habe solche Werke ohne Auftrag gemacht, lange in seinem Atelier herumstehen gehabt. Bei Pausanias I 20, 1 lesen wir dann die Anekdote von der List, mit der Phryne entdeckt, daß der Künstler Eros und Satyr für seine besten Werke hält. Das sind alles Geschichten von sehr zweifelhafter Glaubwürdigkeit.

Aber selbst der Grund, auf dem sie basieren, die Weihung des thespischen Eros durch Phryne, ist sehr unsicher. Denn ein sonst gut unterrichteter Zeuge, Strabon (IX 410), nennt als Weihende gar nicht Phryne, sondern Glykera. Allerdings ist eine Hetäre Glykera sonst mit einem andern Künstler, mit Pausias verbunden. Aber der Name ist überhaupt bei Hetären verbreitet[3]), sodaß kein Grund vorliegt, bei Strabon eine Verwechslung anzunehmen. Im Gegenteil, der Name der Phryne ist einer von den ganz großen, welche die andern verdrängen. Praxiteles hatte die Phryne von Thespiae gemacht, eine Hetäre aus Thespiae den Eros daneben geweiht — natürlich meinte man, wieder die Phryne.

Wie dieses, muß ein anderes Zeugnis für den »Liebesfrühling« ausscheiden. Phryne war das Modell für die knidische Aphrodite nach einer Notiz bei Athen. XIII 591, die der Nachricht über den thespischen Eros vorangeht und angereiht ist an die

[1]) De anthol. Gr. epigr. 25. Die langatmigen Ausführungen von Klein, Praxiteles 219 ff. sind keine Widerlegung.

[2]) Vgl. Reitzenstein, Hermes 29, 238 4).

[3]) Pauly-Wissowa Suppl. III 791, Nr. 3 u. 4.

Tradition, Phryne sei das Modell der koischen Aphrodite des Apelles gewesen. Darüber wußte man aber auch nichts sicheres, denn eine andere Quelle (Plin. 35,86) nennt als Vorbild für die Koerin Pankaspe — auf die man auch wieder nur kam, weil Pankaspe mit Apelles in einer Anekdote verbunden war (Plin. 35, 86). Aber die Glaubwürdigkeit der Verbindung von Phryne mit der Knidierin wird man nicht höher einschätzen wollen.

Auch hier hat wieder der große mit Praxiteles verknüpfte Name gewirkt, er hat wieder einen andern verdrängt: Clemens Protrept. 53 nennt nach Poseidippos περὶ Κνίδου, also einem Lokalschriftsteller, als Modell die Hetäre Κρατίνη. Der Name, wenn auch sonst anscheinend nicht bezeugt, bietet keinen Anstoß.

Als glaubwürdig bleibt nur übrig, daß Praxiteles die beiden Phrynestatuen geschaffen hat. Irgendwelche »zarte« Beziehungen brauchen zwischen Hetäre und Künstler nicht bestanden zu haben, wenn auch ihr Verkehr nicht rein platonisch gewesen sein wird. Praxiteles hatte aber als Familienvater keine Veranlassung, davon viel Aufhebens zu machen. Phryne kann schon über die erste, sogar über alle Blüte hinausgewesen sein, als sie aus den Schätzen, die sie durch ihre Schönheit erworben hatte, dem Liebesgott ihrer Vaterstadt ein Dankgeschenk darbrachte und gleichzeitig — der besondere Vorwand ist unbekannt — im religiösen Mittelpunkt von Hellas ihre Statue weihte. Natürlich zeigten die Statuen, wie sie in ihrer Blüte ausgesehen hatte; ob sie aber von der Schönheit mehr enthüllte, als »anständige« Frauen, die ihre Statuen in Heiligtümern aufstellen ließen, darf bezweifelt werden [1].

So kommt für beide Statuen sehr wohl die Zeit von 345—338 in Betracht. Auch Pomtow hat wenigstens gegen die Weihung der delphischen Statue in dieser Zeit keinen weiteren Grund vorgebracht. Ein solcher ist nicht, daß dann die Phryne des Praxiteles, die den Namen ursprünglich trug zeitlich an die eigentlich Mnesarete genannte Phryne des Hypereides zu nahe herankäme. »Kröte« ist ein Name, der für Hetären öfter vorgekommen sein wird [2]), sich nicht etwa als Monopol von »Lehrerin« auf »Schülerin« vererbt hat. Zudem nehmen wir ja auch an, daß die

[1]) Die Statue von Ostia, die Pomtow nach Furtwängler auf die delphische Phryne zurückführt, kann nicht Kopie nach Praxiteles sein, da nicht die Ausführung, sondern die ganze Anlage des Gewandes über praxitelische Art hinausgeht. Bei Pomtows Datierung vor 372 wäre der stilistische Abstand noch stärker. Pomtow hätte bei dieser Gelegenheit auch die Vermutung von Poulsen (Mon. Piot XXI 3 ff.) erwähnen müssen, daß in einer Doppelherme in Compiègne die Porträts von Phryne und Hypereides (weitere Wiederholung: Poulsen Danske Vid. Selsk. Medd. IV 1, 4 ff.; die Zweifel von Poulsen, ob Benndorfs »Platon« Öst. Jhr. II Taf. IV Replik sei, sind ganz unbegründet) vereinigt seien, wenn auch hier der Beweis nicht zwingend ist. Vielleicht stellt doch auch der weibliche Kopf eine literarische Größe dar.

[2]) Φρύνη als Spitzname Arist. Eccl. 1101. Auch die Φρύνη, die zusammen mit andern schon vor der Perserzerstörung ein Weihgeschenk an die Athena der Akropolis aufgestellt hat (I. G. I Suppl. p. 80, 373 5, vgl. Bechtel, Personennamen 591) ist verdächtig, weil neben ihr Σμικ[ρα] erscheint, die wir ja als Hetäre der vorpersischen Zeit kennen (Furtw.-Reinh. T. 63, Klein, Lieblingsinstr. 76). Daß Φρῦνος gerade in Thespiae (Bechtel 587, Verlustliste wohl von Delion 424) als regulärer Name vorkommt, beweist nichts, da der Mannsname auch z. B. in Attika öfter belegt ist (Kirchner, Pros. att. 15 025—28). Also hat doch vielleicht auch Phryne bei der Geburt einen weniger anzüglichen Namen erhalten; denn ehelicher Abkunft ist sie gewesen.

Phryne des Praxiteles schon ihre Zeit hinter sich hatte, als die jüngere blühte — aber es ist hier nicht beabsichtigt, aus dem Anekdotengewirre über die Hetären mehr herausholen zu wollen.

Für Praxiteles bleibt es dabei, daß wir kein Zeugnis haben, daß er schon zur Zeit, in die Plinius den älteren Kephisodot setzt (372), tätig gewesen sei, andererseits muß er bis unmittelbar vor Alexanders Regierung gelebt haben.

Erlangen. Georg Lippold.

DIE BAUGESCHICHTE VON SENDSCHIRLI (ŠAMAL).

Die Baugeschichte von Sendschirli, wie sie Robert Koldewey in seinen Ausgrabungsberichten [1]) zusammengestellt hat, ist von der Wissenschaft mehr oder weniger stillschweigend anerkannt worden, wenn auch hie und da einzelne Bedenken aufgetreten sind. Erst im Jahre 1921 ist F. Oelmann mit seinem Aufsatz »Zur Baugeschichte von Sendschirli« [2]) der Koldeweyschen Auffassung entgegengetreten und hat eine beachtenswerte Umdatierung der Entstehungszeit der Bauten vorgenommen.

Ich meinerseits kann mich keiner der gebotenen Darstellungen bedingungslos anschließen. Daß Koldewey mit seiner Datierung m. E. nicht das Richtige getroffen hat, ist hauptsächlich der damals noch unvollendeten Grabung zuzuschreiben. Oelmanns Fehlschluß hängt wiederum damit zusammen, daß er die technisch-konstruktiven Grabungsbefunde zu sehr in den Hintergrund rückt, ja sie sogar oft ganz außer acht läßt. Trotzdem die Unterlagen für die Koldeweysche Zeitangabe in den Grabungsberichten und im Oelmannschen Aufsatz zu finden sind, sollen sie von mir der besseren Übersicht wegen hier nochmals wiedergegeben werden; anschließend setze ich dann die Auffassung Oelmanns entgegen.

Koldewey faßt nach der Ausführungsart des Mauerwerks sämtliche Gebäude Sendschirlis zu bestimmten Gruppen zusammen und erreicht dadurch eine relative Zeitbestimmung. Nach seinen Beobachtungen unterscheiden wir:

1. Gebäude, welche einen großen Balkenrost mit zwischengelegten Steinschichten verwenden. Es gehören zu ihnen die innere Stadtmauer, die innere und äußere Burgmauer, die Quermauer, die Vormauer vor dem alten Hilani I und wahrscheinlich das Hilani I, dessen Rostschicht allerdings nicht festzustellen war;
2. Gebäude mit einem Balkenrost, jedoch ohne Steinreihen dazwischen; feststellbar am Hilani III, am nördlichen Hallenbau und wahrscheinlich am Hilani II;

[1]) R. Koldewey, Ausgrabungen in Sendschirli II, Berlin 1898. Mitt. aus d. oriental. Samml. Heft XII 172 ff.

[2]) F. Oelmann, Zur Baugeschichte von Sendschirli, J. d. I. XXXVI 1921, 85 ff.

3. Gebäude, welche keinen wahrnehmbaren oder vielleicht nur einen einfachen Bretterrost gehabt haben. Zu dieser Gruppe wären die Kasematten, der obere Palast, mit den Gebäuden nördlich davon, und wahrscheinlich die äußere Stadtmauer zu zählen.

Die 1. Gruppe setzt Koldewey in das 13. Jahrhundert v. Chr. Über die Unsicherheit seiner Schätzung ist er sich voll und ganz bewußt; er gibt sogar die Möglichkeit zu, daß Puchstein mit dem Heraufrücken der Entstehungszeit in das 10. und 9. Jahrhundert unter Umständen recht hat. Puchstein fußt mit seiner Zeitansetzung auf der Eigenart der Ausführung und Darstellung der Burgtorreliefs [1]. Eine sichere Datierung konnte Koldewey für die Gruppe 2 geben, und zwar durch die Auffindung des Orthostaten mit der Bauinschrift Barrekubs, der sich »Knecht des Tiglatpileser« nennt [2]. Es handelt sich in diesem Falle um Tiglatpileser IV. (III.) [3] (746—727), der den König von Šamal in ein Abhängigkeitsverhältnis bringt und tributpflichtig macht [4]. Die Zeitbestimmung der 3. Gebäudegruppe beruhte auf einer kritischen Beobachtung des Grabungsbefundes. Mit scharfem Blick hat Koldewey in den zahlreich auftretenden Brandspuren eine absichtliche Brandlegung festgestellt. Er bringt sie mit der Eroberung und Vernichtung Sendschirlis durch Asarhaddon, König von Assyrien (681—668), zusammen. Die Stadt ist dann anschließend von ihm selbst wieder aufgerichtet worden, was durch die im äußeren Burgtor aufgefundene Stele bezeugt wird. In diese Zeit sind die Bauten zu setzen, die Koldewey in der 3. Gruppe genannt hat. Für die relative Zeitbestimmung, die der soeben besprochenen vorausgeschickt wurde, waren Feststellungen technischer Art maßgebend.

Die nun folgende Oelmannsche Datierung gebe ich nur in kurzen Andeutungen wieder, da ich im Laufe des Textes des öfteren darauf werde zurückkommen müssen. Die Baugeschichte lautet nach seinen Ausführungen folgendermaßen:

Doppelhaus J_{4-14}, die Gebäudegruppe L_{4-6} und vielleicht L_{1-3} an der Burgmauer, die Burgmauer (älteste Teile) und äußeres Burgtor.	Mitte oder 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts v. Chr.
Bau J_{1-3} und Torbau Q.	2. Hälfte des 9. Jahrhunderts (Kalamu-Zeit).
Vielleicht inneres Burgtor und Hilani I, sonst keine Bauten.	Um 800 (Zeit des Karal und des älteren Panammu).
Hilani III, Palasthof davor in älterer Gestalt (Typus Saktsche-Gözü).	Zeit des Bar Sur und des jüngeren Panammu.

[1]) Otto Puchstein, Pseudohethitische Kunst, Berlin 1890.

[2]) Veröffentlichung der Bauinschrift: E. Sachau, Sitz.-Ber. d. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. Berlin 1896, 1051 ff.; Koldewey, a. a. O. 168; F. v. Luschan, Ausgrabungen in Sendschirli IV, Berlin 1911, 377 ff.; F. Oelmann a. a. O. 94; Teilübersetzung.

[3]) E. F. Weidner, Neue Königslisten aus Assur, Mitteil. d. D. O. G. Berlin 1917, Heft 58, 21.

[4]) Keilinschriftliche Bibliothek, Berlin 1890, Bd. II 20/21 ff. und 30/31.

Gebäude K und Hilani IV [1]), die Hallenbauten P.	Um 730; vielleicht bis Ende des 8. Jahrhunderts (Zeit des Barrekub).
Großer Brand durch assyrische Eroberung, anschließend Wiederaufbau, Hilani II und der obere Palast, entweder gleichzeitig oder nacheinander. Erneuerung der Burgmauer.	Unter Asarhaddon i. J. 670.

Bevor ich zu meinen Ausführungen schreite, muß ich betonen, daß ich mich derselben Bezeichnungsweise der Bauten, wie Oelmann sie in seinem Aufsatz gebraucht hat [2]), bedienen werde, und daß ich auf die Zeichnungen Jacobys in den »Ausgrabungen in Sendschirli IV«, Berlin 1911, 269, Abb. 175 und Taf. IL, L, LI und auf die Darstellung in Oelmanns Aufsatz a. a. O. 91, Abb. 6 hauptsächlich Bezug nehmen werde.

Bei der zeitlichen Beurteilung der Entstehung der Bauten Sendschirlis haben an erster Stelle die Grabungsfunde selbst zu sprechen. Ich schließe mich den obigen Ausführungen Koldeweys in betreff der relativen Zeitbestimmung an, der auch Oelmann nichts entgegenzusetzen hat. Es gehören demnach zu den ältesten Denkmälern Sendschirlis Gebäude, die einen Balkenrost mit dazwischengelegten Steinschichten verwenden. Gebäude, an denen ein Balkenrost ohne Steinschichten dazwischen vorkommen, kommen für eine spätere Zeit in Betracht. Der jüngsten Bauepoche sind dagegen Bauten zuzuschreiben, die keinen wahrnehmbaren Rost oder nur einen einfachen Bretterrost besessen haben. Nach dieser Feststellung haben wir in jeder Gruppe die Gebäude herauszugreifen, die eine absolut feststehende Datierung zulassen, um dann die Bauten, für deren Entstehungszeit keine Zeitangabe vorhanden ist, auf Grund ihrer gleichartigen Konstruktionen in die gleiche Zeitspanne zu setzen.

Mit Puchstein und Oelmann komme ich zu dem Schluß, daß die älteren Teile der Burgmauer und das äußere Burgtor zu den ältesten Funden gehören und in die 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts zu verlegen sind. Das innere Stadttor rückt Puchstein sogar in die Mitte des 10. Jahrhunderts. Alle diese Bauten besitzen einen Balkenrost mit dazwischengelegten Schichten.

Die zweite Art der Mauerkonstruktion, d. h. die Verwendung des Balkenrostes ohne Steinreihen dazwischen, gelangt von den letzten Jahrzehnten des 9. bis in das 8. Jahrhundert hinein zur Anwendung, was inschriftlich belegt werden kann.

Im Gebäude, das in den Ausgrabungsplänen von Sendschirli mit J bezeichnet wird, konnten Bruchstücke eines Leibungsorthostaten gefunden werden, der die nordwestliche Eingangsseite der Vorhalle geschmückt hatte. Die Zusammensetzung der Einzelstücke ergab eine mit Relief geschmückte Inschriftplatte, die den Erbauer

[1]) S. Anm. 2.

[2]) An Stelle der Bezeichnung H IV, die Oelmann für den Gebäudekomplex 1—3 am nördlichen Hallenbau einführt, wird in meinen Ausführungen K II erscheinen. Die Begründung der Änderung ist aus dem Text zu ersehen.

des Bauwerkes zu erkennen gibt. Nach v. Luschan[1]) beginnt der Text: »Ich, Kalamu, Sohn des Haj(â), König usw.«; v. Luschan weist nach, daß Kalamus Vater, Hajâ, König von Šamal, Sohn des Gabbâr, von Salmanassar III. (II.)[2]) besiegt und zur Tributleistung gezwungen wird. Da die Regierungszeit Salmanassar III. in die Zeit von 859—824 fällt, so ist die Regierunsgzeit des Sohnes seines Zeitgenossen in das Ende des 9. Jahrhunderts oder Anfang des 8. Jahrhunderts, also um 800, zu setzen. Ich nehme nun im Gegensatz zu Oelmann an, daß die Entstehung des gesamten Gebäudekomplexes J_{1-14} der Zeit Kalamus zuzuschreiben sei. Diese Behauptung fußt auf der Grabungsfestellung Jacobys, daß eine gleichartige Mauerkonstruktion mit Rost ohne Steinreihen dazwischen für alle Räume des Gebäudes J werde genommen werden müssen. Mithin ist das Hinunterrücken von J_{4-14} in die Mitte oder sogar noch in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts, wie Oelmann es will, nicht berechtigt; die Annahme eines nicht vorhandenen Rostes mit dazwischengelegten Steinreihen wäre eine unvermeidliche Folge gewesen. Der Auffassung Jacobys aber[3]), daß J_{4-14} einen Erweiterungsbau zu J_{1-3} darstellt, pflichte ich ebenfalls nicht bei, vielmehr hat man m. E. mit dem Hallenbau J_{14-10} begonnen. Die Fortsetzung dieses Erstlingbaues hat sich dann über J_9 bis J_1 ununterbrochen erstreckt. Diese fortlaufende Bautätigkeit erklärt sich aus der einheitlich durchgehenden Verkettung der Mauerzüge. Aus den Aufnahmezeichnungen ist zu ersehen, daß einerseits das einheitliche Mauerwerk der gesamten Rückwand und der innere Zusammenhang der Mauern zwischen J_{12}, J_{11}, J_9, J_8 und J_7, und andererseits das Ineinanderfließen der Mauerzüge zwischen J_7, J_6 und J_3 trotz mancher Umbauten den Beweis einer Bautätigkeit ohne Unterbrechung erbringen. Das Vorschieben der Rückwand von J_3 mit trennender Fuge vor den Turm J_{10} erklärt sich aus der Annahme, daß die Raumgruppe J_{14-10} bereits fertig dagestanden habe, als schließlich in fortlaufender Tätigkeit die letzten Räume J_{3-1} zur Vollendung gelangten. Die Jacobysche Auffassung, daß man mit J_1 den Bau begonnen und mit J_{14} denselben beendet habe, erscheint mir unverständlich und auch unarchitektonisch, da in diesem Falle die halbe Ansicht eines neu erstehenden Turmes hinter einem älteren Gebäudeteile hätte verschwinden müssen. Bei meiner Darstellung ist es dagegen denkbar, daß bei einer Planänderung ein vorhandener Gebäudeteil ganz oder teilweise verbaut worden sei.

Der Gesamtbau J_{1-14} fällt somit der Wende des 9. Jahrhunderts zu. Der nördliche Hallenbau (»Liwanbau«) J_{14-10} steht unter den Bauten Sendschirlis ganz vereinzelt da, läge ihm eine ortsübliche Planung zugrunde, so ist es nicht zu verstehen, daß sich ähnliche Lösungen nicht noch an anderer Stelle in Sendschirli gefunden haben. Die Ausführung Oelmanns, daß in den Bauten L an der westlichen Burgmauer dieselbe, nur verkrüppelte, Liwanidee zu erkennen sei, überzeugt mich

[1]) v. Luschan, Ausgrabungen in Sendschirli IV, Berlin 1911, 374.

[2]) Nach E. F. Weidner, Neue Königslisten von Assur, Berlin 1917, Mitteil. d. D. O. G. Heft 58, 21, nicht mehr Salmanassar II., sondern Salmanassar III.

[3]) G. Jacoby, Ausgrabungen in Sendschirli IV, Berlin 1911. 272.

nicht, da ich in der willkürlichen Aneinanderreihung von 8—9 Räumen keine absichtlich regelmäßige Planung erblicken kann. Das hohe Alter ist ihnen auch aus konstruktiven Gründen abzusprechen, da im Fundament eine Rostlage ohne dazwischengelegte Steinreihen gefunden worden ist. Ich nehme an, solange nicht an Ort und Stelle gleiche oder ähnliche Liwangrundrisse aus derselben oder noch früherer Zeit zutage gefördert werden, daß der Liwangrundriß ein Fremdling in Sendschirli bleibt, zumal er auch in der Folgezeit keine Nachahmung gefunden hat. Das Streben Oelmanns, auch die Raumgruppe J_{9-4} mit einem weiteren Liwanbau in Zusammenhang zu bringen, erscheint mir mißglückt, da er, wie ich oben ausführte, niemals als selbständiger Bau zu betrachten sei. Das Fehlen einer abschließenden, selbständigen Frontmauer sei hier besonders hervorgehoben.

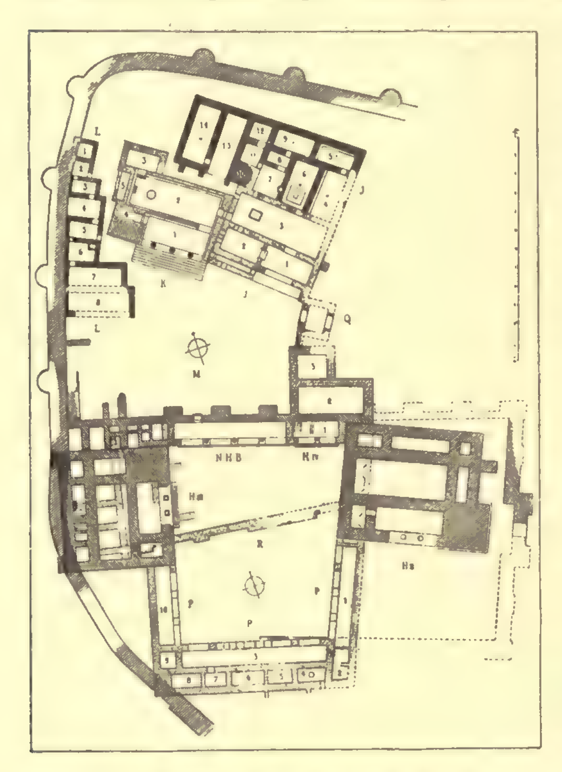


Abb. 1. »Unterer Palast« und »Nordwestbezirk« in Sendschirli (nach F. Oelmann, J. d. I. XXXVI 1921, 91, Abb. 6).

In der Raumgruppe J_{3-1} tritt uns ein zweiter Gebäudetypus der Kalamu-Zeit entgegen. Es ist mit Recht von Oelmann darauf hingewiesen worden, daß dieser Grundriß nicht dem Heimatboden entsprossen ist. In Boghazkoi können wir das Vorbild kennenlernen. Das »Adyton« in den dortigen Tempelanlagen [1]) ist zum Vergleich mit J_3 heranzuziehen. Dort wie hier der Schmalraum mit der Eingangstür in der Ecke einer Langseite und mit den Fenstern in der abgelegenen Stirnwand. Diese Fensteranlage erscheint auch im Raum J_2, der parallel zu J_3 liegt und sich links an J_1 anschließt. Vorausgreifend betone ich, daß die ursprüngliche Anlage der Raumgruppe J_{3-1} ohne die Mauer Mk zu denken ist, die sich vor die Außenwand des Raumes J_2 schiebt und den Raum Gk nach Süd-Westen hin begrenzt. Sie gehört, wie wir weiter unten sehen werden, einer späteren Bauepoche an (s. unten S. 165). Die beiden Bautypen — die offene Halle mit den seitlich anschließenden Gemächern und der große zur Eingangsseite quergelegte Hauptraum mit der vorgelagerten Eingangshalle und dem Nebenraum — haben in der Sendschirlier Architektur

[1]) Eduard Meyer, Reich und Kultur der Chetiter, Berlin 1914, 20 ff. E. Meyer hält die Anlagen in Boghazkoi für Paläste mit einem besonderen Kultraum.

keine weitere Nachahmung gefunden, somit stehen sie als Bauten Kalamus einzig und allein in ihrer Art in Sendschirli da. Von der ersten Art — der Halle — konnten wir nur die Vermutung aussprechen, daß ihre Vorbilder auswärts zu suchen seien, die zweite Ausführungsart lenkte dagegen unsere Blicke auf Boghazkoi, wo wir eine ähnliche Lösung fanden. Ziehen wir die archaischen Ischtartempel in Assur zum Vergleich heran, so läßt sich eine auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Sendschirlier Grundriß aus dem 9. Jahrhundert und dem des Ischtartempels aus dem Ende des 3. Jahrtausends (D-Schicht) feststellen [1]). Daß bei einer so weit auseinanderliegenden Entstehungszeit der Bauten nicht von einer unmittelbaren Beeinflussung die Rede sein kann, ist leicht begreiflich und verständlich, trotzdem halte ich einen inneren Zusammenhang für nicht ausgeschlossen [2]). In Sendschirli lag der Hinweis auf Boghazkoi nahe, und doch glaube ich annehmen zu müssen, daß mit Boghazkoi die Herkunftsfrage des Typus des Kalamubaues J_{3-1} nicht erschöpfend genug gelöst ist. Über Boghazkoi rücken wir schon um die beträchtliche Zeitspanne von etwa 600 Jahren — nämlich von ca. 800 bis ca. 1400 v. Chr. — der Assurer Bauzeit näher. Boghazkoi führt uns in seinen Tempelgrundrissen eine so vollendete und reife Art der Grundrißlösung vor Augen, daß man unmöglich an eine Erstlingslösung denken kann. Es müssen im Hatti-Reich oder sonstwo in der Nachbarschaft noch Bauten vorhanden gewesen sein, aus deren Grundriß sich der gediegene Boghazkoier entwickelt haben wird. Die Vorbilder oder Vorstufen sind nicht allein in Kleinasien oder Nordsyrien, sondern vielleicht in Nordmesopotamien, und zwar im Mitanni-Reich, zu suchen. Gelänge es hier, Gebäude mit ähnlichen Grundrissen aus dem 2.—3. Jahrtausend v. Chr. aufzudecken, so hätten wir die Ursache der

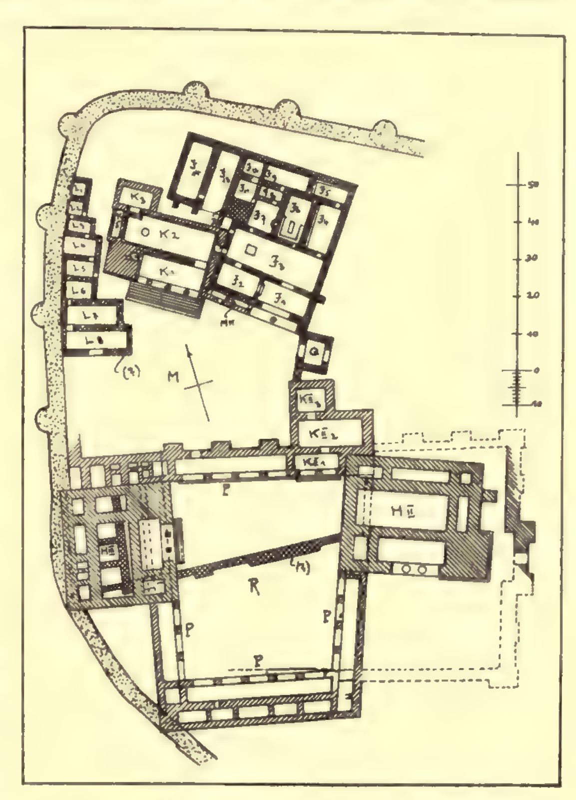


Abb. 2. »Unterer Palast« und »Nordwestbezirk« in Sendschirli (neue Fassung).

[1]) W. Andrae, Die archaischen Ischtartempel in Assur, Leipzig 1922, 39. Wissensch. Veröffentl. der D. O. G.

[2]) Darüber Näheres: Friedrich Wachtsmuth, Der Raum. Eine geschichtliche Darstellung der Raumgestaltung und Raumwirkung. (In Vorbereitung.)

Zusammenhänge von Assur mit Boghazkoi und Sendschirli gefunden. Ich bin mir des Hypothetischen dieser Auffassung bewußt, da aber aus den gefundenen Königslisten in Assur von E. F. Weidner[1]) eine politische Abhängigkeit Assyriens vom Mitanni-Reich im 3. Jahrtausend nachgewiesen worden ist, warum sollte man dann nicht auch auf eine baukünstlerische schließen können?

Ich stelle nochmals zusammenfassend fest, daß die Bauten in Sendschirli, die dem König Kalamu zuzuschreiben sind, uns zwei verschiedene Typen vergegenwärtigen, von denen keiner vorher und nachher weiter zur Ausführung gelangte. Die fremde Abhängigkeit des »Vorhallentypus« habe ich oben nachzuweisen versucht. Der »Liwantypus« könnte desgleichen seinen Ursprung in Nordmesopotamien gehabt haben, wo er später zur reichsten Entfaltung, z. B. Hatra, gebracht worden ist.

Eine weitere, genaue Bestimmung der Entstehunsgzeit einzelner Bauten ermöglicht die Bauinschrift des Königs Barrekub[2]). Wiederum hat v. Luschan mit Sicherheit festgestellt, daß der Orthostat, auf dem sie angebracht ist, dem Bau K angehört. Aus der Bezeichnung »Knecht des Tiglatpileser« ist ein Schluß über die genaue Entstehungszeit zulässig. Die Annahme v. Luschans, daß der Bau K älter als der Bau J sei, ist, wie die Ausführungen zeigen werden, nicht stichhaltig.

Die Regierungszeit Barrekubs zeichnet sich durch eine überaus reiche Bautätigkeit aus. Außer dem Bau K sind dieser Zeit der östliche Gebäudekomplex K II[3]) am nördlichen Hallenbau und die Hallenbauten P zuzuweisen. Diese Zeitbestimmung läßt sich teils durch die gefundene Barrekubinschrift, teils durch die gleichartige Reliefdarstellung der in diesen Bauten zutage geförderten Orthostaten belegen. Bemerkt sei, daß diese Orthostaten, sowohl die in situ, als auch die zerstreut aufgefundenen, alle am oberen Rande einen schmalen Streifen zeigen, der von der ursprünglichen Steinfläche übriggeblieben ist. Die Gleichartigkeit der Mauerkonstruktion, d. h. die Verwendung des Rostes ohne Steinreihen dazwischen, sei nochmals erwähnt.

Barrekub hat mit seinen Bauten einen neuen Bautypus geschaffen, der sich aus der Verschmelzung des überlieferten Kalamu-»Vorhallengrundrisses« mit dem heimischen »Hilanigrundriß« ergeben hat (s. S. 165). Der Raum K_2 entspricht in seiner Querlage, mit der in die Ecke verschobenen Eingangstür und mit der durch die Anordnung der Feuerungsstätte hervorgerufenen Längswirkung voll und ganz dem Raum J_3 des Kalamu-Baues. Auch die Anfügung eines weiteren Raumes K_3 an die Nordecke von K_2 könnte gegebenenfalls mit der entsprechenden Lösung von J_7 zu J_3 in Einklang gebracht werden. Diese Ähnlichkeit sei nur kurz erwähnt, ich schreibe ihr keineswegs eine Bedeutung zu. Die beiden Haupträume J_3 und K_2 stimmen in ihrer Größe (K_2 = 9,4 m × 24, 9 m; J_3 = 8, 5—8, 65 m × 25, 2 m) und Lage vollständig überein; der Aufbau von K_{1-3} weicht jedoch wesentlich von dem ursprünglichen Aufriß von J_{3-1} ab. Beim Aufbau und bei der Frontgestaltung von K macht

[1]) E. F. Weidner a. a. O. 7 (vgl. S. 159, Anm. 3). [2]) Vgl. S. 159, Anm. 2. [3]) Vgl. S. 160, Anm. 2.

sich der Einfluß des Hilanitypus geltend. Im Barrekubbau K hat die vollendete Symmetrie des Hilani I der Unsymmetrie weichen müssen. Nur ein Turm schließt sich nordwestlich der Vorhalle K_1 an und setzt sich vor die südwestliche Abschlußwand von K_2. Die Südostseite der Vorhalle stößt dagegen unmittelbar an den Kalamubau an. Die Vorhalle selbst weist die der Hilanivorhalle eigenen Säulen auf.

Der angrenzende Kalamubau erlebt jetzt in der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts unter Barrekub einen Umbau, der den ursprünglichen, aus dem 9. Jahrhundert stammenden Bau J_{3-1} zu einem neuen Bau stempelt, der den »Barrekubbaucharakter« trägt. Ich nehme nämlich an, daß der Mauerzug Mk, der nach den Aufnahmezeichnungen mit dem Barrekub- und nicht mit dem Kalamubau eng zusammenhängt, dazu gedient hat, den anders gearteten, älteren Bau nach dem Schema der Barrekubbauten umzugestalten. — Die Errichtung eines Turmes neben der Vorhalle und die Einführung von Säulen an derselben waren das Haupterfordernis. Beides hat Barrekub erreicht. Die Ausgestaltung des Oberbaues von J_2 zu einem Turm hätte eine langgestreckte, rechteckige Turmform ergeben. Um dem Turm die allgemein verbreitete, quadratische Grundrißgestalt zu verleihen, wurde die Mauer Mk vorgezogen, so daß nunmehr ein fast quadratischer Turm über J_2 und Gk errichtet werden konnte. Der Raum Gk bot gleichzeitig einen günstigen Ort, die Treppenanlage unterzubringen, wobei der Zugang von der Frontseite nach Gk nicht hindernd in den Weg tritt. In der breiten Eingangsöffnung zu J_1 erschien jetzt die Säule, die in der ganzen Kalmuzeit in keiner Eingangsöffnung zu sehen gewesen war. Es haben somit zwei gleichartige Bauten — K und der Umbau von J_{3-1} — zur Zeit Barrekubs den Hof M im Norden abgeschlossen. Eine fast durchlaufende Fluchtlinie war gleichfalls durch den Erweiterungsbau erzielt worden.

Einen weiteren gleichartigen Bau, der schon von Koldewey Barrekub zugeschoben wird, finden wir in der Nordostecke des Hallenbaues P. Auf die Verwandtschaft dieses Baues K II mit K hat bereits Oelmann hingewiesen. Wir erkennen die Säulenvorhalle K II_1, den von Oelmann erkannten seitlichen Turm, den quergelegten Hauptraum K II_2 mit der seitlich verschobenen Tür und schließlich den »angehängten« Nebenraum K II_3, der in seiner Lage, wenn auch hier dem Eingang gegenüber, so doch dem Raum K_3 entspricht.

In die Zeit des Königs Barrekub fällt auch die Errichtung des gesamten Hallenbaues P. Eine absolut feststehende Datierungsmöglichkeit liegt nicht vor, jedoch lassen Erwägungen konstruktiver und architektonischer Art auf Grund der Aufnahmezeichnungen und Berichte die Annahme der Gleichalterigkeit mit dem Bau K II zu. Ich komme bei der Besprechung der Hilanibauten nochmals auf die Planung des Hallenbaues zurück, im Augenblick wende ich mich den Baulichkeiten zu, die eine weitere genaue Zeitbestimmung ihrer Entstehung ermöglichen.

Der Grabungsbefund weist auf einen verheerenden Brand hin, der die gesamte Stadt mit allen ihren Baulichkeiten vernichtet hat. Der Auffassung Koldeweys (s. S. 159), daß der Brand mit dem Siegeszug Asarhaddons nach Šamal in Verbindung

gebracht werden müsse, schließe ich mich an. Ihr ist auch von anderer Seite nicht widersprochen worden. Die Wiederherstellungsarbeiten im Nordosten und Osten der Stadt sind dann unter Asarhaddon im 7. Jahrhundert in Angriff genommen worden. Die Kasematten an der Ostmauer, der »obere« Palast und die Gebäude nordwestlich vom Palast verdanken dieser Zeit ihre Entstehung. Das Baumaterial mußten, wie die Fundumstände ergeben, die älteren Bauten liefern, sogar überarbeitete Orthostaten wurden zu Schwellen u. dgl. verwertet, und als charakteristisches Kennzeichen dieser zeitlichen Bauweise ist das Fehlen eines ausgesprochenen Balkenrostes hervorzuheben. Allenfalls könnte nach Koldewey nur ein einfacher Bretterrost angenommen werden.

Mit der Erwähnung dieser Bauten aus spätassyrischer Zeit hat die Baugeschichte von Sendschirli, soweit sie für die Kunstgeschichte von Interesse ist, ihr Ende erreicht. Wir haben uns jetzt nur noch nachträglich mit einer Gruppe von Bauten zu beschäftigen, die keinen festen Anhalt zu einer genauen Zeitbestimmung ihrer Entstehung geben. Es gehören zu dieser Gruppe die Hilanibauten I, II und III.

Im Hilani I haben wir anerkannterweise den ältesten Bau dieser Gruppe vor uns. Da in ihm, wie Koldewey selbst feststellt, ein Balkenrost mit dazwischengelegten Steinreihen — das Merkmal der ältesten Bauweise Sendschirlis — »allerdings nicht erhalten ist«, so halte ich es mit Oelmann für nicht berechtigt, ihm das hohe Alter, das Koldewey ihm zuerkennen will, zuzuschreiben. Ich setze die Entstehungszeit des Hilani I auf Grund des Grabungsbefundes und der allgemeinen Beobachtung [1]) höchstens in das 9. Jahrhundert, d. h. in die Zeit der Erbauung der Burgmauer und komme somit dem willkürlichen Vorschlag Oelmanns nahe, der für Hilani I mutmaßlich die Zeit um 800 in Anspruch nehmen will.

Die Meinungen Koldeweys und Oelmanns über die Erbauungszeit von Hilani II und III gehen weit wesentlicher auseinander. Während Koldewey seine Gruppe 2 (s. S. 158) mit den Hilanibauten II und III der Regierungszeit Barrekubs, d. h. der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts zuweist, trennt Oelmann die Entstehungszeiten beider voneinander. Er nimmt für die Errichtung des Hilani III die Zeit des Vorgängers von Barrekub (ca. Mitte des 8. Jahrhunderts) an und für die des Hilani II erst das 7. Jahrhundert, somit die Zeit des Aufbaues des »oberen« Palastes nach dem großen Brande.

Ich meinerseits lehne beide Datierungen ab und begründe diese Ablehnung folgendermaßen. Die Versetzung der Entstehung von Hilani II in die Zeit nach dem großen Brande halte ich für unberechtigt. Der »obere« Palast, den Oelmann für gleichalterig mit Hilani II bezeichnet, weist nach der Grabungsbeschreibung Koldeweys eine ganz anders geartete Herstellungsweise auf, als sie bei Hilani II beobachtet worden ist. Dort die Verwendung alten Baumaterials und überarbeiteter Orthostaten u. dgl., hier der vollständige Neubau. Dort das Fehlen von Balkenrosten, hier die Möglichkeit des Vorhandengewesenseins eines Rostes auf Grund der Brandspuren

[1]) R. Koldewey a. a. O. 138/139 (vgl. S. 158 Anm. 1).

im Gemäuer! Gerade diese letzte kennzeichnende Eigentümlichkeit veranlaßt mich, die Entstehungszeit des Hilani II spätestens um 700, also noch zu Barrekubs Lebzeiten oder gleich nach seinem Tode anzunehmen. — Die Bauzeit von Hilani III fällt nach der Art der Rostverwendung widerspruchslos in die Zeit vom Ende des 9. bis in das 8. Jahrhundert (s. S. 159). Die Grabungsbefunde deuten m. E. jedoch darauf hin, daß Hilani III nicht, wie Jacoby und Oelmann es haben wollen, bereits vor dem Hallenbau (P_{10}) bestanden haben wird, sondern erst nach der Fertigstellung desselben zur Ausführung gelangt sein muß. Dasselbe behaupte ich auch von Hilani II. Hilani III würde demnach in den letzten Regierungsjahren Barrekubs oder gleich nachher entstanden sein, kurz vor Hilani II, wenn nicht gleichzeitig mit ihm. In diese Zeit könnte (?) dann auch die Erweiterung des Hallenbauhofes R nach Osten hin fallen. Das Tor des neuen, großen »Doppelhofes« hat bereits Koldewey aufgedeckt, und eine interessante Rekonstruktion liefert uns Oelmann, wenn er auch im Gegensatz zu mir die Tor- und Umfassungsanlage (»Saktsche Gözü-Typus«) für älter als den selbständigen, kleineren und geschlossenen Hallenbau P hält.

Der Hallenbau P stellte vor der Errichtung der Hilanibauten III und II, wie wir gleich sehen werden, eine geschlossene, wohlabgewogene Einheit dar. Der Neubau von Hilani III bewirkte eine Zerrissenheit, die vollends zur Tatsache wurde als schließlich noch Hilani II entstand. Durch die neue Umfriedung wurde die Einheit wiederhergestellt [1]). Und nun liegt es nahe, die ursprüngliche Toranlage, wie Oelmann es will, unter dem Neubau von Hilani II anzunehmen, so daß das neue, westlich von Hilani II gelegene Tor nur vorgezogen erscheint.

Was endlich die Skulpturen von Hilani II und Hilani III anbelangt, so weisen sie in ihrer Bearbeitung keineswegs einen so großen Unterschied auf, daß man Veranlassung dazu hätte, sie nach Oelmann um Jahrhunderte »auseinanderzudatieren«!

Ich bin jetzt noch den Nachweis schuldig, daß die Hilanibauten III und II jünger sind als die Hallenbauten P. Meine Annahme fußt auf der Erkenntnis, daß die Westseite des Hallenbaues P sich organisch dem nördlichen Teil anschließt, genau wie Oelmann es von der Ostseite behauptet und bewiesen hat. Die für den südlichen Teil der Westhalle angenommene Aufteilung in Öffnungen und Pfeiler läßt sich in gleichem Sinne wie an der Ostseite, bis zum Anschluß an die Nordhalle fortsetzen und ergänzen. Man erhält durch diese Lösung die stattliche Hofanlage R, die allseitig von offenen Bogengängen umfaßt ist, somit ein einheitliches Ganze bildet, das im Norden durch den Portikus in den Hof M übergeht und in der Nordostecke den Barrekubbau K II aufweist. — Die Einzelzeichnung, die uns Jacoby von dem Anschluß der Hallenbaumauer P_{10} an Hilani III gibt [2]), läßt meiner Meinung nach erkennen, daß die Mauer des Hallenbaues die ältere sei. Die Unregelmäßigkeit der Anschlußfläche läßt diese als Bruchfläche erkennen, so daß ich annehme, daß der nördlichere Teil der Westhalle

[1]) Allgemein historische und architektonische Überlegungen und Vorbilder veranlassen mich auch eher an eine Erweiterung der Anlage, als an eine Einschränkung derselben, wie Oelmann es tut, zu denken. [2]) Jacoby a. a. O. 317, Abb. 222 (vgl. S. 161, Anm. 2).

niedergerissen worden sei, um dem Hilanibau Platz zu machen. Eine ähnliche Feststellung konnte bereits Oelmann an der Ostseite machen. Die Böschung des Fundaments von Hilani III ist belanglos, vielmehr weist der Mangel einer Quermauer im Hallenbau südlich der Hilaniwand darauf hin, daß von den bestehenden Hallenmauern Teile abgebrochen worden sein müssen.

Koldewey läßt bekanntlich die Hilanibauten in der Reihenfolge I, II, III entstanden sein. Diese Behauptung begründet er in der Hauptsache mit folgenden Worten: »Die starke Verteidigungsfähigkeit, wie sie in strengster Analogie mit dem Festungstor das alte Hilani aufweist, ist hier (Hilani II) um einen Schritt zurückgegangen. In ähnlicher Weise sind auch die Dimensionen des Ganzen sowohl, als auch die Dicke der Mauern gegenüber den alten riesigen Vorfahren eingeschränkt. Aber noch immer ist der Palast die Festung, ebenso wie beim Hilani III«[1]). Und an anderer Stelle schreibt er, indem er von Hilani III spricht, daß der Bau »wieder in kleineren Abmessungen als sein Vorgänger (Hilani II), aber ebenso wie dieser mit einem massiven und einem hohlen Turm usw.«[2]) erscheint. Koldewey schließt demnach von der Verminderung der Grundrißabmessungen auf eine Zeitenfolge der Entstehung, wie sie oben angegeben ist. Ich sehe dagegen in den kleineren Abmessungen bei Hilani III keinen zwingenden Grund, Hilani III auch für jünger hinzustellen. Die altertümlichere Skulpturenbehandlung veranlaßt mich im Gegenteil, Hilani III für älter oder mindestens ebenso alt wie Hilani II zu halten.

Zum Schluß habe ich noch einen kurzen Blick auf die verschiedenen Turmgrundrisse zu werfen. Wie die Grabungsfunde uns zeigen, erscheinen sie als massive Bauklötze oder hohle Baumassen. Sowohl die einen, als auch die anderen können Treppenanlagen oder sonstige Räume in sich aufnehmen. Ich verstehe nur nicht, warum Oelmann den Unterschied zwischen »Turm« und »Treppenhaus« zu konstruieren versucht und ihn auch besonders betont. Eine Treppenanlage hat zu allen Zeiten gern Aufnahme in einem Turm gefunden, so auch hier in Sendschirli! Es liegt somit nicht der geringste Grund vor, bei der Besprechung der Sendschirlier Bauten die Bezeichnung »Turm« fallen zu lassen.

Die Baugeschichte Sendschirlis stellt sich unter der Berücksichtigung obiger Ausführungen folgendermaßen zusammen:

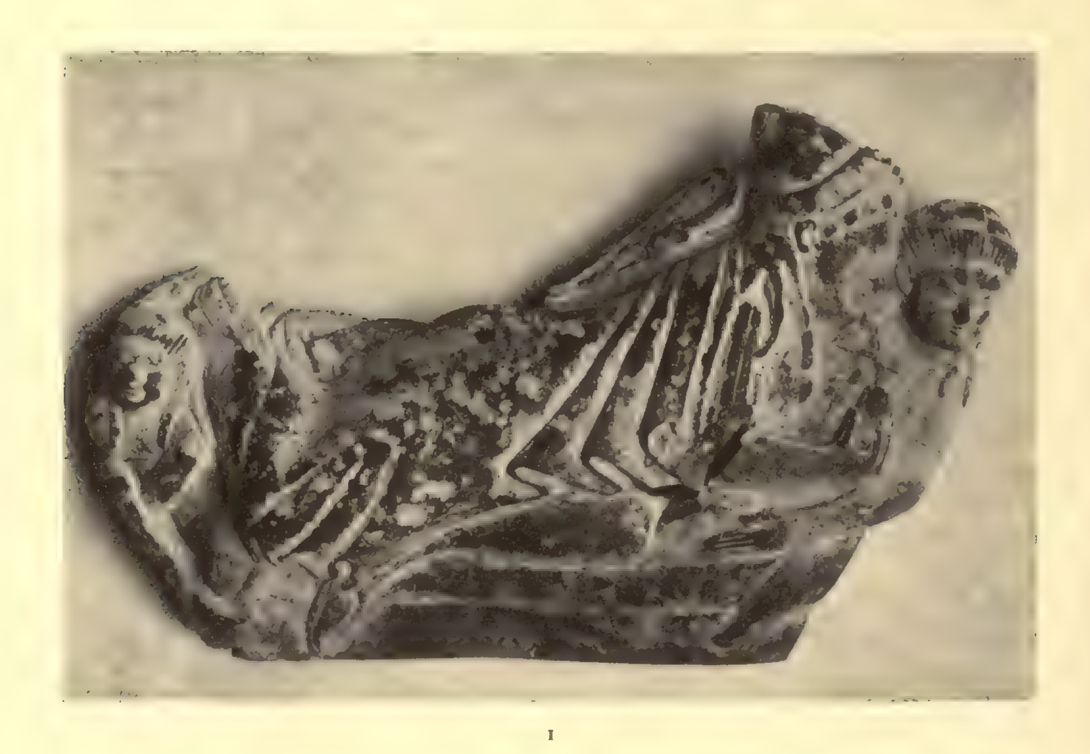
A. Gebäude mit einem großen Balkenrost und dazwischengelegten Steinschichten (10. bis Mitte des 9. Jahrhunderts).

1. Innere Stadtmauer, 2. Äußere und innere Burgmauer, 3. Quermauer, 4. Vormauer vor Hilani I.	Relatives Alter aus dem Grabungsbefund bestimmt. Genaue Entstehungszeit nicht angebbar.

Hilani I 9. Jahrhundert, Balkenrost nicht feststellbar. Zeitbestimmung nur relativ angenommen auf Grund der gesamten Bauanlage.

[1]) Koldewey a. a. O. 185 (vgl. S. 158, Anm. 1). [2]) Koldewey a. a. O. 175 (vgl. S. 158, Anm. 1).





1



2

Schmuckstück aus Falconara. New-York, Metropolitanmuseum.
1. Vorderansicht. 2. Rückansicht.

B. Gebäude mit einem Balkenrost ohne Steinreihen dazwischen (Ende des 9. und im 8. Jahrhundert).

1. Gebäude J und Torbau Q.	Ende des 9. Jahrhunderts (Kalamu-Zeit).
2. Gebäude K, 3. Gebäude K II, 4. Umbau J_{3-1} (Mauer MK).	2. Hälfte des 8. Jahrhunderts (Barrekub-Zeit; Barrekub Zeitgenosse Tiglatpilesers (746—727).
5. Hallenbau P:	Barrekubzeit, wie 2—4 Annahme auf Grund Gleichartigkeit und Zusammenhangs des Gemäuers.
6. Gebäude L.	Zeit unbestimmbar (vielleicht Kalamu-Zeit).

Hilani III nach Fertigstellung des Hallenbaues entweder noch zu Lebzeiten Barrekubs oder gleich nach seinem Tode (um 700?). (Annahme.)

Hilani II anschließend an Hilani III. (Annahme.)

Torbau östlich von Hilani II gleichzeitig mit Hilani II. (Annahme.)

C. Gebäude ohne wahrnehmbaren Rost oder vielleicht mit einem einfachen Bretterrost. 7. Jahrhundert, nach der Eroberung Sendschirlis durch Asarhaddon (681—668).

1. Kasematten, 2. Oberer Palast, 3. Gebäude nordwestlich vom oberen Palast, 4. Erneuerung der Burgmauer.	Annahme: 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts, nach Eroberung Sendschirlis durch Asarhaddon.

Darmstadt, im September 1924. Friedrich Wachtsmuth.

EIN ARCHAISCHES SCHMUCKSTÜCK AUS BERNSTEIN.

Mit Tafel IV und V, Beilage V.

Das auf Tafel IV abgebildete wundervolle Schmuckstück besteht aus Bernstein und bildete die Verzierung eines Fibelbügels. Es wurde vor einigen Jahren in einem Grabe bei Falconara in der Nähe von Ankona gefunden (wie mir Herr Prof. Dr. Pollak in Rom in freundlicher Weise mitteilte), gelangte schließlich nach New-York in die P. Morgan'sche Antikensammlung und mit dieser in das Metropolitan-

museum zu New-York [1]). Carlo Albizzati hat es in der Rassegna d'arte antica e moderna (Dedalo) 1919, 183—200 gut zum ersten Male publiziert. Da jedoch diese italienische Zeitschrift in Deutschland nur sehr schwer zugänglich ist und ich in manchem, bes. der Deutung der Darstellung, eine andere Auffassung gewonnen habe als Albizzati, möchte ich das Stück im Folgenden nochmals veröffentlichen.

Das Schmuckstück besteht aus einem 14 Zentimeter langen Klumpen Bernstein, dessen größte Breite 8,4 Zentimeter und dessen Dicke 3,1 Zentimeter beträgt. Seine Befestigung auf dem Scheitel des eigentlichen Fibelbogens war ähnlich wie bei



Abb. 1. Bernsteingruppe New-York, Unterseite.

den riesigen »fibule ad arco semplice«, die in Ankona und anderweitig zutage gekommen sind [2]). Der Bogen griff, wie die Seitenansichten des Stückes zeigen, an den beiden Enden der Schmalseiten in den Bernstein ein. — Auf der Rückseite setzt nach dem Fußende des Klinenrahmens zu unter der hier stark gehobenen Bettdecke

[1]) Vgl. Gisela M. A. Richter, Handbook of the classical antiquities (The Metropolitanmuseum of art), New York 1920, 72 und Figur 44 auf S. 73. — An Photographien des Stückes standen mir zur Verfügung: eine unmittelbar nach der Auffindung gemachte Aufnahme der Vorder- und eine der Rückseite (danach unsere Tafel); außerdem Photographien des Stückes in seinem jetzigen Erhaltungszustand, sowie Ansichten der beiden Schmalseiten, die ich dem freundlichen Entgegenkommen des Direktors des Metropolitanmuseums, Herrn Robinson und der liebenswürdigen Vermittlung von Frl. Gisela Richter verdanke. — Albizzati gibt in seinem Aufsatze unter Fig. 2 und 3 die New-Yorker Photographien. Lichtbilder nach Tafel IV sowie ein Diapositiv mit den Ansichten der beiden Schmalseiten sind bei Seemann unter Nr. 81 260—62 erhältlich.

[2]) Ähnlicher Fibelbügelschmuck aus Bernstein — doch ohne fein ausgeführte Darstellungen — befindet sich z. B. im Museum von Ankona (vgl. Dall' Osso, Guida del' Museo di Ancona, Ancona 1915, Tafel auf S. 127). — Für den Typ der Fibel vgl. O. Montelius, La civilisation primitive en Italie, Première partie (Stockholm 1895) Texte 1, Anm. 1, Planches, fig. 5, 6, 24—42 usw.

gerade über dem Bettrahmen ein in dem Bernstein befestigter Metalldraht an, von dessen oberem Teil ein anderer etwa senkrecht dazu stehender ausgeht, der vom Beschauer nach rechts gerichtet und ein wenig nach innen gebogen ist. Dieser Dorn aus Metall diente dazu, die hier hochgehobene Draperie zu stützen und zu sichern.

Die Arbeit des Werkchens ist mit außerordentlicher Sorgfalt und Feinheit ausgeführt, besonders die Vorderseite, während die Rückseite etwas summarischer behandelt ist. Die Augen der dargestellten Personen sind hohl und waren wohl ur-



Abb. 2. Bernsteingruppe New-York, Fußende der Kline.



Abb. 3. Bernsteingruppe New-York, Kopfende der Kline.

sprünglich farbig eingesetzt. Inwieweit die Größe des Bernsteinstückes manchmal dem Verfertiger Schranken auferlegte, wird bei der Beschreibung anzugeben sein.

Der Erhaltungszustand des Stückes ist ein ganz ausgezeichneter. Die ursprüngliche Politur ist noch zum größten Teil vorhanden, das ganze Stück ist mit einer goldgelben Patina bedeckt. Die Rückseite zeigt mehrere feine Sprünge, die sich spinnenwebenförmig fortsetzen, an einigen Stellen ist die Oberschicht abgefallen und die ziemlich zerfressene Unterschicht sichtbar. Beim Auffinden war das Stück vollständig erhalten bis auf das abgebrochene rechte Ellenbogengelenk der Frau, wie die damals angefertigten Photographien zeigen (hiernach Tafel IV). An dieser Stelle kommt der frische, noch unzersetzte Bernstein (ebenso auch an einer kleinen Stelle am unteren Ende des Alabastrons) zum Vorschein. Seit der Auffindung hat das Stück etwas gelitten: Die Zehen des rechten Fußes des Jünglings sind abgebrochen, außerdem befindet sich am oberen Rande des Bettuches, in das sich der

Jüngling eingeschlagen hat, ein Loch; am Fußende der Kline ist auf der Rückseite ein Stückchen weiter herausgebrochen, und das unterste Ende des Flügels der weiblichen Gestalt ist leicht beschädigt. Überhaupt scheint die Oberfläche unter dem Einfluß der Luft ebenfalls inzwischen etwas gelitten zu haben. Auf der Rückseite sind ferner sichtbar: ein längliches Loch in dem Bettrahmen nahe der Ansatzstelle der Kopflehne, ein weiteres in dem Klinenrahmen nach dem Fußende zu und in seiner Nähe zwei runde lochartige Vertiefungen, von denen ich, ohne das Stück selbst gesehen zu haben, nicht entscheiden kann, ob sie künstlich oder ob sie aus der Natur des Bernsteinstückes zu erklären sind.

Dargestellt ist ein einfach gestalteter Klinenrahmen ohne Füße, der nur eine mittelhohe, schräg nach außen gerichtete Kopflehne besitzt. Diese verjüngt sich keilförmig nach oben und hat einen Bezug von enganliegendem dicken Stoff oder Leder, der genau den Holzkern der Lehne umschließt. Nach vorn endet dieser Überzug in einem spitzen Zipfel. Der Bettrahmen ist auf der Rückseite etwa einhalbmal höher als vorn, am Fußende ist er schräg unterschnitten. Die Matratze ist mäßig hoch (ca. 6 mm) und unverziert. Unter der Last der auf ihr lagernden Personen quillt sie in der Mitte der Vorderseite etwas vor; am Fußende ist sie durch das linke Bein des dort sitzenden Knaben etwas nach rechts vom Beschauer zusammengeschoben. Auf der Rückseite scheint sie nicht angegeben zu sein.

Auf dieser Kline sieht man drei Personen: einen sehr jugendlichen und individuell gestalteten Jüngling rechts gelagert, gerade aus dem Schlafe erwachend, eine reife Frau mit üppigen Formen in schneller, eiliger Bewegung von links heraneilend, endlich am Fußende der Kline einen unbequem hockenden Sklavenknaben — sicher einen Bediensteten des Jünglings — mit kindlich runden vulgären Gesichtszügen, der durch die rasch und ungestüm herandrängende Frauengestalt von seinem Stützpunkt auf dem Klinenrahmen fast herabgedrückt wird. Besonders fällt an der Frau in die Augen der auf ihrem Nacken gelagerte Schwan: Es ist also Aphrodite, die einen Geliebten besucht.

Der Jüngling hatte sich beim Schlafe fest in seine Bettdecke eingewickelt, wie man auf der Rückseite sieht. Nun ist die Göttin, von links kommend, unter seine Decke geschlüpft und diese, die den Jüngling ursprünglich ganz bedeckte, ist dadurch gehoben worden, so daß (auf der Rückseite) der linke Fuß und ein Teil des linken Unterschenkels des Jünglings entblößt werden. Ebenso wird dadurch auch auf der Vorderseite ein Teil des Jünglingskörpers der Bedeckung beraubt; hier erscheinen sein Oberkörper und sein linkes Knie. Die Decke ist aber zu kurz, um auch die Göttin ganz zu bedecken, so daß deren linkes Bein vom Knie abwärts außerhalb bleibt. Im übrigen schließt sich die Decke sehr eng an ihre Formen an. Sie läßt den Beckenkontur durchblicken und gibt die Bewegung des im Knie gebogenen rechten Beines gut wieder.

Die Haltung der Figuren ist folgende:

Der Jüngling lehnt sich mit seiner linken Hüfte an die Kopflehne an, während sein Körper über dieselbe vorhängt. Sein rechtes Bein ist hochgehoben und gerade ausgestreckt, der rechte Fuß kommt unter der Decke hervor und erscheint hinter

dem Kopfe des Sklaven auf der Rückseite. Sein linkes Bein ist im Knie angezogen (Vorderseite). Auf der Rückseite sieht man den linken Fuß, der den Bettrahmen z. T. überschneidet, und den Anfang des linken Unterschenkels von der Innenseite, in zeichnerischem Flachrelief. Die Haltung der Füße ist so zu erklären, daß der Schläfer sich gerade erheben will; das linke Bein ist noch in seiner ursprünglichen Lage (im Schlafe angezogen); das rechte ist gerade erhoben und will eben nach vorne überschwingen, um über den Bettrahmen zu kommen und auf den Boden zu gelangen. Der linke Oberarm ist an die linke Brustseite angezogen und verdeckt den vorderen Teil der Kopflehne. Die linke Hand berührt mit ihrer ganzen Fläche das linke angezogene Knie. Die ausgestreckten Finger dieser Hand liegen eng aneinander bis auf den etwas nach oben abstehenden Daumen. Der rechte Arm (nur in der Rückansicht sichtbar) ist im Ellenbogen scharf eingeknickt. Die rechte Hand ist an die Kopfbedeckung der Frau angedrückt. In der Vorderansicht sind nur zu erkennen: die Spitzen der vier Finger (der Daumen ist nicht sichtbar), je zwei an der um die Kappe der Frau gelegten Binde und an dem unter der Binde hervorragenden Rande der Kappe selbst. Der Kopf ist in schläfrigem Ausdruck etwas aufgerichtet und nach seiner Linken gedreht, also von der Frau weg. Ausdruck und Mienen zeigen den Jüngling in dem Zustande des Erwachens, jedoch noch schlaftrunken. Er trägt langes, bis auf die Schulterblätter herabhängendes horizontal gewelltes Haar. Das Haar der Stirntour ist wohl von einem Querscheitel aus nach vorn gekämmt zu denken. Die Stirntour als Ganzes ist flach gewölbt, in der Mitte schmaler und läßt die Ohren frei. Die Stirngrenze verläuft in mehrfach geknickter individuell gestalteter Linie. Die Masse des Stirnhaares ist quer gekerbt, was vielleicht eine Trennung in Strähnen bedeuten soll. Links sichtbar (ebenso auch rechts zu denken) hinter den Ohren zwei über die Schultern bis ca. zu den Achselhöhlen herabfallende, spitz zulaufende, kaum gewellte Locken. Nach hinten schneiden die Haare in der Höhe der Schulterblätter gerade ab. Der Jüngling trägt nur ein dünnes Hemd mit Ärmeln, die den Oberarm etwa zur Hälfte bedecken — sichtbar nur am linken Oberarm. Sonst ist das Hemd mehr zu ahnen als nachzuweisen.

Über dem Jüngling — noch im Heraneilen dargestellt — die bedeutend größer gebildete Göttin; sie erscheint hier als eine Frau von fast schon matronaler Fülle, wie besonders deutlich ein Vergleich der beiden nebeneinander sich befindenden Köpfe und Arme zeigt. Ihre Gestalt verdeckt die ganze rechte Seite des Jünglings. Ihr linkes Bein sieht, wie gesagt, vom Knie ab aus der Bedeckung hervor. Es ist »verzeichnet«, da der sichtbare Teil des Oberschenkels nicht nach seinem Drehpunkt im Becken hingerichtet ist. Der linke Unterschenkel läuft dann der Matratze parallel; der linke mit einem spitz zulaufenden Schuh bekleidete Fuß reicht über die Matratze herab. Das rechte Bein ist im Knie gekrümmt; der rechte Unterschenkel und Fuß drücken fest gegen den Körper des Sklaven am unteren Klinenrande. Dieser rechte Fuß wird über dem Kopfe des Sklaven sichtbar, und der Kontur der Schuhsohle (s. u.!) ist hier deutlich zu erkennen. Der linke Arm der Göttin liegt zwischen ihrem Oberkörper und dem des Jünglings. Er ist nicht sichtbar bis auf die linke Hand. Der rechte Arm ist im Ellenbogen fast rechtwinklig gebogen. Die rechte Hand kommt

etwa auf die Brust des Jünglings zu liegen. Sie hält ein Alabastron, dessen aus Watte oder Wolle bestehenden Pfropfen die Linke in einem zierlichen Gestus des Daumens, vierten und fünften Fingers — die zwei anderen Finger dieser Hand sind eingeschlagen — etwas seitlich herauszuziehen sucht. Die Göttin trägt nur ein dünnes Untergewand, die Falten der halblangen Ärmel erscheinen am rechten Oberarm, ebenso die Faltung des unteren Saumes am rechten Fuß, der Saum selbst am linken Fuß. An den Füßen trägt sie spitz zulaufende Schnabelschuhe. Der größte Teil ihrer Frisur ist durch die Kopfbedeckung verdeckt. Sichtbar sind nur an der rechten Seite vier buckelförmige Erhöhungen aus Haar, vier weitere sind für die linke Gesichtshälfte anzunehmen[1]). Die Frisur der Göttin läuft von Ohr zu Ohr, ohne jedoch dieselben zu bedecken, außerdem fallen auf beiden Seiten hinter den Ohren je zwei dicke, spitz zulaufende Schulterlocken in freier Krümmung bis auf Oberarm und Brust herab. Nach hinten scheinen die Haare der Göttin eine breite ungegliederte Masse zu bilden, ähnlich wie die der beiden Männer. Als Kopfbedeckung trägt sie eine ziemlich hohe, sich rasch verjüngende, spitz zulaufende Kappe, deren Spitze nicht zentral, sondern rückwärts liegt. Über diese Kappe ist ein breites unverziertes Band gelegt; der untere Teil des Bandes erscheint unter dem Rande. Ob es sich wirklich um ein eigentliches Band aus Stoff oder vielleicht um eine metallene Stephane handelt, ist nicht sicher zu entscheiden. Auf dem Nacken der Göttin lagert der oben schon erwähnte Schwan (es könnte schließlich auch eine Gans sein), dessen Hals dem rechten Rande des rechten Flügels folgt.

Es bleibt noch die am Fußende der Kline sich befindende Gestalt des nackten kleinen Dieners. Er ist zusammengekauert und sitzt außerordentlich unbequem da. Die Matratze reicht hier nicht bis an das äußerste Ende des Klinenrahmens, sondern erscheint, wie oben erwähnt, etwas zurückgeschoben und durch den von links wirkenden Druck des Knabenkörpers etwas faltig. Der Knabe kniet. Er sitzt nicht mit seinem ganzen Hinterteil auf dem Bettrahmen, sondern dieses erscheint über dem Rahmen erhoben. Das Körpergewicht des Knaben ruht nur auf seinen Füßen. Sichtbar ist von dem Unterkörper des Knaben: das rechte Bein vom Knie abwärts mit dem rechten etwas über den als Halt benutzten Klinenrahmen hervorragenden Fuß; der rechte Arm ist in naturwidriger Haltung nach oben zurückgebogen; die rechte Hand erscheint (auf der Rückseite gut sichtbar) oberhalb des Kopfes und berührt den rechten Fuß der Göttin. Ein Finger dieser Hand ist auch in der Vorderansicht zu erkennen. Der linke Oberarm ist vor der Brust des Knaben sichtbar. Er greift mit diesem Arm unter seinem rechten Knie hindurch nach seinem Rücken,

[1]) Es ist an unserem Stücke schwer zu entscheiden, ob diese buckelförmigen Erhöhungen eigentliche Buckellöckchen oder Wellen des Stirnhaares sind. Für die letztere Annahme spricht der Umstand, daß auf den erhaltenen Bildwerken die Buckellöckchen stets in zwei Reihen untereinander angeordnet sind und daß ihre Zahl wesentlich größer ist. Parallelen für die wellenförmige Anordnung der Haare am Stirnrande bietet z. B. eine Tonscherbe aus Daphnae im British-Museum (Antike Denkmäler 2, Tafel 21) oder die auch sonst verwandten Terrakotten aus Veii und Satricum (D. v. Buren im Journal of hellenic studies 41, 1921, 203—216, dazu Tafel 9). Bei dem Stück Morgan wäre dann nur der äußere Kontur angegeben wie auf der Scherbe von Daphnae.

wo auch unterhalb des rechten Armes (etwas unter der rechten Achsel) die linke Hand mit aufwärts gebogenen Fingern zu sehen ist. Auf der Vorderseite erscheinen noch: der nach vorn gebogene linke Oberschenkel, das linke Knie sowie der neben dem rechten Fuß in der Tiefe verschwindende linke Unterschenkel, dazwischen ein Teil des Rumpfes. Die Frisur des Knaben ist dieselbe wie die des Jünglings. Sein Kopf sitzt frontal auf dem Oberkörper; sein Blick ist geradeaus gerichtet, ohne sich um die zwei Gestalten auf der Kline zu kümmern. —

Die dargestellte Szene wäre etwa folgende: Der Besuch der Göttin zur Nachtzeit gilt dem Hause eines vornehmen, in städtischen Verhältnissen lebenden Jünglings (Königssohnes?); darauf weisen die bequeme Kline und der Diener hin. Die Zusammenkunft zwischen Jüngling und Göttin ist nicht verabredet, da beide in gar keinem inneren Verkehr zueinander stehen. Die Bewegung der rechten Hand des Jünglings nach der Kopfbedeckung der Göttin ist nichts weiter als eine schlaftrunkene Gebärde der Überraschung. Der Schläfer fühlt nur undeutlich einen auf ihm lastenden Druck, der dann diese Gebärde auslöst. Auch die Haltung der linken Hand ist noch ganz die Haltung im Schlafe, eng an den Körper gelegt. Die Göttin bleibt anscheinend für ihre Umgebung unsichtbar — so erklärt sich am Natürlichsten der geradeaus gerichtete Blick des Sklaven. Auch die oben skizzierten Bewegungen des Schläfers deuten nur darauf hin, daß ihn im Schlafe eine ungewohnte Last bedrückt, die er, da er ja nicht weiß, wer es ist, durch diese Bewegung abzuwehren sucht. Hätte der Jüngling auch nur eine Ahnung, daß eine menschliche Gestalt ihm nahte, so würde er sicher seinen Kopf der Gestalt zuwenden. Verfehlt scheint mir also die Deutung, die in dem Umstand, daß der Jüngling seinen Kopf der Göttin nicht zuwendet, eine direkte Ablehnung sieht.

Weiter ist sehr auffallend der Unterschied der Größe und der des Alters: Der Jüngling noch knabenhaft schüchtern und unentwickelt, die Göttin in voller Reife, mit üppigen Formen, entschiedenen Bewegungen und raffinierten Gesten. Dieser Kontrast kehrt in den Sagen wieder. So wird z. B. Adonis immer als jung geschildert. Auch die mit unserer Darstellung nahe verwandten und dem jonischen Kulturkreis angehörenden ἐρωτικὰ παθήματα des Parthenius (er geht größtenteils zurück auf die im jonischen Gebiet verbreiteten Städtegründungsgeschichten) enthalten vielfach Verwandtes. Auch dort ist der von allerdings sterblichen Matronen geliebte Mann meistenteils ein schöner Jüngling in vornehmen Verhältnissen (oft ein Königssohn) [1].

Schließlich ist für die Deutung noch von Wichtigkeit die Betonung des Alabastrons, das die Göttin in beiden Händen hält und das so auffallend dargestellt ist. Sie könnte ebenso gut das Fläschchen halten, wenn sie ihren linken Arm um den Hals des Jünglings legen würde. Es wird also der Inhalt dieses Alabastrons nicht nur ein anregendes Parfum gewesen sein. Trotzdem müssen wir aber die dargestellte Szene unter allen Umständen als eine erotische deuten, da sonst Aphrodite sicher nicht unter die Bettdecke geschlüpft wäre, und es ist nach dem ganzen Charakter grie-

[1]) Vgl. Parthenius, ed. Martini (Mythographi Graeci, vol. 2, fasc. 1 suppl.), Lipsiae 1902, 14, 16, 17.

chischer Sagen anzunehmen, daß diesem erotischen Besuch der Liebesgöttin bei dem Jüngling auch Kinder entstammen.

Es ist also hier Aphrodite dargestellt, wie sie als unsichtbare Göttin überraschend einen jugendlichen vornehmen Geliebten besucht (wohl einen Königssohn). Die eben angeführten Anhaltspunkte berechtigen nun, bestimmte Personen und Mythen auszuschließen und die hier zugrunde liegende Geschichte mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu ermitteln. Mehrere Mythen schildern uns die Liebe der Göttin zu schönen jungen Männern, so die zu Anchises und zu Adonis. Jedoch ist das ganze Milieu dort durchaus verschieden. Anchises ist z. B. ein junger schöner Hirte auf dem Ida, dem Aphrodite am Tage erscheint, παρθένῳ ἀδμήτῃ μέγεθος καὶ εἶδος ὁμοίῃ [1]); alles das paßt hier nicht. Hier ist die Szene in das Schlafgemach eines städtischen Jünglings verlegt, spielt wohl sicher bei Nacht, und die erscheinende Göttin ist keine παρθένος ἀδμής mehr. Ebensowenig paßt Adonis: Das Einzige, was die Darstellung auf dem Stücke Morgan mit der Adonissage gemein hat, ist der jugendliche Geliebte. Adonis ist aber ein Hirte oder Jäger, sein Zusammentreffen mit Aphrodite findet im Walde statt. Der Diener bliebe ebenfalls unerklärt.

Die auffallende Betonung des Alabastrons läßt auf eine Sage schließen, in der die Göttin dem Geliebten ein Zauberöl bringt, das diesem vielleicht ewige Jugend verlieh, vielleicht auch die Wirkung hatte, daß der Geliebte der Göttin anderen Frauen gegenüber spröde blieb. Die dargestellte Szene erinnert in dieser Beziehung an die Sage von Aphrodite und Phaon, die sicher auf ein älteres Novellenmotiv zurückgeht [2]). Hier bekommt Phaon ein Alabastron mit einem Öl geschenkt, das ihn zum schönsten Menschen macht und die Frauen von Liebe zu ihm entbrennen läßt. Außerdem verbirgt ihn nach einer anderen Überlieferung Aphrodite im Lattich [3]), da diesem die Eigenschaft zugeschrieben wurde, die auf ihm gebettete Person spröde zu erhalten. Es ist nun nicht unwahrscheinlich, daß in einer Überlieferung beides der Zauberkraft eines Öles zugeschrieben wurde. Mir scheint außer allem Zweifel zu stehen, daß der Inhalt des Alabastrons auf dem Bernsteinstück Morgan einen ganz ähnlichen Zweck hatte, vielleicht sogar die eben angeführten Kräfte in sich vereinigte. Der einzige Unterschied ist der, daß Phaon der hauptsächlichsten Überlieferung nach ein Fährmann war.

Ferner ist eine Sage erhalten, in der sich Aphrodite dem König Kinyras oder Byblos auf Cypern naht und mit diesem eine Tochter oder einen Sohn zeugt [4]). Ihrem Geliebten Kinyras verleiht die Göttin großen Reichtum, hohes Alter und strahlende Schönheit. Die Gestalt des Kinyras ist sagenumwoben [5]) und wurde oft mit der griechischen Mythologie eng verflochten. Der König bleibt als Stifter des Aphrodite-

[1]) Hymni Homerici (ed. Baumeister), Lipsiae 1906, 4, 82/83.

[2]) Hauptstellen dafür: Aelian, Varia Historia (ed. Hercher), Lipsiae 1876, 12, 18. Servius ad Aen. (rec. G. Thilo, Lipsiae I 1881) 3, 279.

[3]) Aelian, Varia Historia 12, 18.

[4]) Hauptstellen: Stephanus Byzantius (rec. Meineke) Berolini 1849, s. v. Κύπρος, zurückgehend auf Philostephanos (Fragmenta Historicorum Graecorum ed. C. Mueller (Parisiis) III 30, Nr. 11) und Istros (F. H. G. 1, 423, Nr. 39); — Constantinus Porphyrog. Themat. 1, 40 [Editio Bonnensis] (= F. H. G. III 30, Nr. 11).

[5]) Pindar, Pyth. 2, 15 (ed. Schroeder, Lipsiae 1914).

kultes in Cypern von größter Wichtigkeit für den aphrodisischen Kreis, ebenso wie sein Sohn Adonis mit dem Kult der Aphrodite eng verknüpft ist.

Es sind also alle Erfordernisse für die Deutung der Darstellung in der Sage des Kinyras gegeben, und auch die aus Parthenius gegebenen Hinweise lassen sich schön damit vereinigen, daß hier sehr gut das für die spätere griechische Geschlechtersage so wichtige Zusammentreffen der Liebesgöttin mit Kinyras dargestellt sein kann. Damit ist der Kreis der Mythen bestimmt, in dem die Deutung des Morganschen Bernsteins zu suchen ist. Alles paßt, soweit ich sehe, auf Kinyras, ohne daß ein bindender Beweis sich bisher führen ließe. Jedenfalls handelt es sich um eine östliche Geschlechtersage, in der der Ursprung eines großen Hauses auf eine Liebschaft der Aphrodite zu dem jugendlichen Ahnherrn zurückgeführt war.

Der archaische Stil des Stückes Morgan weist auf eine Herstellung etwa zwischen 520 u. 500 v. Chr. Genaue Parallelen finden sich nicht. Besonders auffällig ist die fast völlige Faltenlosigkeit des Frauengewandes sowie die gekerbte Stirntour des Jünglings. Heranzuziehen sind beim Vergleich die etwas älteren Bronzereliefs von Perugia[1]), die in der Behandlung des Gesichtes, besonders der Augen mit den eingesetzten Pupillen, des Konturs des weiblichen Rückens und der Schnabelschuhe, die die Göttin trägt, Vergleichungspunkte liefern, sowie die noch etwas älteren Bronzebeschläge des Streitwagens von Monteleone im Metropolitanmuseum zu New York [2]). Stilverwandtschaft mit den archaisch-jonischen Funden in dem alten Artemision zu Ephesus scheint mir ebenfalls zu bestehen. Wie stark der gerade von der kleinasiatischen Küste kommende Einfluß auf die Ostküste Italiens zu sein scheint, beweist ein ausgezeichnet gearbeiteter Löwenkopf aus Bernstein von Belmonte im Museum zu Ancona (Dall' Osso, Guida del' Museo Nazionale di Ancona, Ancona 1915, Abb. S. 48), der auffallend nahe verwandt ist mit dem vom Artemision zu Ephesos stammenden Löwenkopf (Brunn-Bruckmann, Taf. 642; Text von Schröder).

Etruskische Elemente zeigt das Stück Morgan nicht. Selbst die Kappe der Göttin findet sich auf jonischen Vasen (vgl. Sieveking-Hackl, Die kgl. Vasensammlung zu München, Bd. I 99, Abb. 99). Es ist — das kann man wohl mit Sicherheit behaupten — entweder in einer in Italien bestehenden griechischen Werkstatt gearbeitet, oder sein Ursprungsort liegt viel wahrscheinlicher in griechischem Kulturgebiete.

Ich wiederhole zum Schlusse, was sich aus meinen Ausführungen wohl mit Sicherheit halten läßt:

1. Die ganz ausgezeichnete Arbeit des Stückes Morgan scheint ganz entschieden dafür zu sprechen, daß es griechisch ist, ob importiert oder an Ort und Stelle von der Hand eines griechischen Meisters ausgeführt, läßt sich nicht ent-

[1]) Antike Denkmäler 2, Taf. 14. Petersen, R. M. IX 1894, 253—219; vgl. auch die Textabbildung im Text zu der Denkmälertafel; Brunn-Bruckmann, Taf. 588/89.

[2]) Brunn-Bruckmann, Taf. 586/87; Text von Furtwängler; G. Richter, Metropolitanmuseum of art: Greek, Etruskan and Roman Bronzes, New York 1915, 17-29.

scheiden, jedoch scheint mir der Fundort in der Nähe der reichen Küsten- und Handelsstadt Ancona für das erstere zu sprechen.

2. Die wahrscheinlich zugrunde liegende Sage weist bestimmt auf den griechischen Kulturkreis hin, und zwar am ehesten auf jonischen; da jedoch die stilverwandten Denkmäler noch nicht gesammelt vorliegen, möchte ich mich hier eines endgültigen Urteils zunächst noch enthalten.

Ich benutze die Gelegenheit, um eine ebenfalls sehr bedeutende archaische Bernsteinschnitzerei, früher Sammlung Pourtalès [1]), jetzt im British Museum zu London, in besseren Abbildungen als den bisher veröffentlichten wiederzugeben [2]). Auch die Deutung, die Panofka gab und die, soweit ich sehe, nicht durch eine andere bessere ersetzt ist, scheint sich nicht halten zu lassen. Die hier veröffentlichten Photographien dieses Stückes (Taf. V) verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des British Museums; Herr A. H. Smith stellte mir dieselben in dankenswerter Weise zur Verfügung.

Das Stück ist 17 cm lang, ca. 9,2 cm breit und etwa faustdick; Fundort nach Panofka Ruvo. Es ist an der Spitze durchbohrt und diente daher als Anhänger irgendwelcher Art.

Der Erhaltungszustand ist ebenfalls ein sehr guter: Der Bernstein ist im Laufe der Zeit gebräunt und zeigt auf der Rückseite einige unregelmäßig begrenzte Vertiefungen, die wohl natürliche sind. Außer dem wohl zum Durchziehen des Fadens oder Drahtes dienenden Loch am oberen Ende des Stückes befinden sich noch drei regelmäßige runde Löcher an ihm, deren Bestimmung ich vorläufig nicht zu erklären vermag.

Die ganze Art der Ausführung steht etwas hinter der delikaten Behandlung des Materials bei dem Stücke Morgan zurück.

Dargestellt sind: ein großer nackter Mann, in seine Kniee gesunken, neben ihm stehend eine weibliche jugendliche Gestalt, fast ganz in ihr langes Gewand eingehüllt. Zwischen den beiden ein Tierkopf mit langer Schnauze und spitzen Ohren — wohl sicher der einer Hirschkuh. Das Ganze stellt also Artemis dar im Kampfe mit einem Riesen.

Im Vordergrunde die Gestalt des zu Boden Gesunkenen. Sichtbar: sein linker Oberschenkel, das linke Knie am Boden, der linke Unterschenkel fast parallel dem linken Oberschenkel; der linke Fuß ist abgebrochen. Neben dem linken Ober- und Unterschenkel, stark »verzeichnet«, der rechte Ober- und Unterschenkel, die so dargestellt sind, als befände sich der Leib in der Höhe des linken Knies. Der Körper ist muskulös gebildet mit stark entwickeltem, aber anatomisch nicht richtig wiedergegebenem Brustkorb. Der Mann trägt einen starken Bart, der von Ohr

[1]) Zuerst veröffentlicht von Panofka, Antiques du cabinet Pourtalès, Paris 1834, Tafel 20, 1 u. 2; Text S. 24/25. Albizzati in seinem oben erwähnten Aufsatze bietet unter Fig. 21 u. 22 seiner Abhandlung nur Photographien nach den Stichen bei Panofka.

[2]) Lichtbilder nach der Vorlage zu Taf. V sind bei Seemann unter Nr. 81 266 u. 81 267 erhältlich.

zu Ohr läuft, außerdem einen kräftigen Schnurrbart. Die Frisur besteht aus einer glatten Stirntour und glattem Scheitelhaar; die Haare des Kopfes und des Backenbartes selbst sind durch parallele senkrechte Striche wiedergegeben. Der Kopf ist nach der rechten Brustseite hingedreht, der Blick geht geradeaus. Der rechte Arm ist nicht sichtbar, der linke ist in einer starken unnatürlichen Drehung nach oben gebogen. Die linke Hand ist am oberen Rande des Bernsteinstückes zu erkennen (in der Rückansicht): Finger parallel nebeneinander liegend, Daumen etwas abstehend und in der Vorderansicht zu bemerken. Er hält sich mit dieser Hand an dem vielleicht als Fels gedachten oberen Rande des Stückes fest und sucht sich an ihm wieder aufzurichten, was die links stehende Artemis verhindert, indem sie mit ihrer rechten Ferse auf das rechte emporstehende Knie des Mannes tritt. Artemis steht höher als der Besiegte: die Zehen ihres rechten Fußes hat sie auf einen durch parallele wagrechte Streifen angedeuteten Felsen gesetzt. Ihr linkes Bein ist in einem leichten Gestus hoch angezogen und im Knie gekrümmt; sie hält es so frei in der Luft, die Zehen dieses Fußes gespannt nach unten gerichtet. Die rechte Hand mit fest geschlossenen Fingern ist etwa in der Höhe ihres linken Knies sichtbar. Die Göttin trägt ein langes Gewand mit reichen durchgehenden Falten, das ihren ganzen Körper bis auf die beiden Füße und die rechte Hand bedeckt. Der nach rechts gerichtete Blick der Artemis geht über den Kopf des zu Boden Gesunkenen hinweg. Ihre Frisur ist ähnlich wie die des Mannes, außerdem trägt sie langes, in geschlossenen Massen herabfallendes Haar, das im Nacken eingeschnitten ist. — Zwischen den beiden Gestalten der Kopf der oben erwähnten Hirschkuh, dem Hingesunkenen zugewandt. Auf der Rückseite eine mächtige bärtige Schlange, mehrfach geringelt, deren Körperumfang nach der Mitte zunimmt; der Kopf der Schlange wendet sich der Seite zu, an der in der Vorderansicht der Kopf des Mannes liegt und wo dessen Arm sich befindet; offenbar schickt sie sich gerade an, ihn anzugreifen. Am unteren Rande des Stückes ist unter dem rechten Fuße und dem linken Knie des Hingesunkenen ein kleiner Delphin mit stark hervorquellenden Augen angebracht.

Die Darstellung zeigt also Artemis im siegreichen Kampfe gegen einen ungeschlachten Mann. Die Schlange auf der Rückseite ist vielleicht eine von ihrem Bruder Apollon der Schwester gegen diesen Unhold zu Hilfe gesandtes Tier, wie ja Apollon mehrfach Schlangen zur Bestrafung von Frevlern entsendet (z. B. gegen Laokoon). Derartige Kämpfe der Artemis gegen Riesen sind mehrfach überliefert, z. B. gegen Orion. Für die Deutung des Riesen auf Orion spricht meines Erachtens ganz entschieden der am unteren Ende des Stückes angebrachte Delphin; denn Orion ist nach verschiedenen Überlieferungen der Sohn des Poseidon [1]). Weswegen nun Orion von der Göttin besiegt wurde —, ob er sich an ihr vergreifen wollte oder ob er sonst ihr gegenüber prahlte —, darüber ergibt sich aus dem Stücke Pourtalès nichts.

Trotz großer Ähnlichkeiten, die das Stück Pourtalès mit dem Stücke Morgan gemein hat — z. B. die unnatürliche Rückwärtsdrehung des linken Armes des Riesen

[1]) Preller-Robert, Griechische Mythologie. 4. Aufl. Berlin 1894 I 582.

und des rechten Armes des Sklavenknaben sowie die Verzeichnungen von Gliedmaßen —, sind doch auch erhebliche Unterschiede zwischen den beiden vorhanden. Besonders weist auf dem Stücke Pourtalès die so stark hervorgehobene anatomische Wiedergabe der kräftigen Brustmuskulatur des Riesen sowie das stark entwickelte Untergesicht der Artemis, vielleicht auch die durchgehenden Falten in deren Bekleidung auf eine etwas spätere Entstehungszeit hin. Ich möchte es um etwa 500 v. Chr. datieren. Daß es sich auch hier um ein griechisches Stück handelt, ist wohl mit Sicherheit anzunehmen.

Eine Sammlung sämtlicher Bernsteinschnitzereien wird hier sicher, wie oben erwähnt, erhebliche und wichtige neue Ergebnisse bringen.

Gießen. Friedrich Kredel.

UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE „PHOINIKISCHEN“ METALLSCHALEN.

I. Die Datierung des Fundes von Nimrud.

Zwei Ansichten über das Alter der im Palast von Nimrud gefundenen Bronzeschalen stehen einander gegenüber: Dumont-Chaplain, les céramiques de la Grèce propre I 132 f., ich selbst, J. d. I. XIII 1898, 38 ff., Poulsen, Orient und frühgriechische Kunst 9 ff. haben sich für die Zeit Aschurnazirpals, des Erbauers des Palastes (884—860) ausgesprochen, während der Entdecker der Schalen, Layard, Discoveries at Nineveh and Babylon = Niniveh und Babylon, Deutsch von Zenker, 193, Perrot-Chipiez II 735 f., Karo A. M. XXXXV, 1920, 150 ff. für den Ansatz unter Sargon (721—05), den Erneuerer des Baus, oder gar einen seiner Nachfolger eingetreten sind. Die Entscheidung bringt, glaube ich, einesteils eine Stelle der Inschriften Sargons, andernteils der von Layard gegebene Fundbericht. Natürlich kann es sich dabei nur um die Zeitbestimmung für die Anlage des von Layard gefundenen Depots handeln; die Möglichkeit, daß in diesem Depot ältere Stücke vorhanden sind, bleibt so gut theoretisch wie die andere, daß noch nach Sargon Stücke hinzugekommen sind. Indes werden wir sehen, daß wohl beide Möglichkeiten große Einschränkungen erfahren.

In Sargons Zylinderinschrift (Keilinschriftliche Bibliothek II 39) heißt es: »Damals war der Palast von Wachholderholz in Kalchu, den Aschurnazirpal, mein fürstlicher Vorgänger, vordem gebaut hatte — jenes Gebäudes Fundament war nicht gefestigt, und sein Grundstein war nicht auf harten Boden, festen Fels gelegt worden — durch Regengüsse, die Wucht des Himmels, in Verfall und Altersschwäche geraten, seine Umfassungsmauer war gelockert und seine Wände (?) in Verfall geraten. Ich reinigte den Platz und erreichte seinen festen Untergrund; auf gewaltigen

Quadern schüttete ich sein Fundament gleich dem Damm eines hohen Gebirges auf. Von seinem Grunde bis zu seinem Dache baute und vollendete ich ihn . . . . Was bei (?) der Eroberung der Städte meine Waffen, die ich wider die Feinde richtete, herausgehen ließen, schloß ich in ihm ein und füllte ihn mit reicher Fülle«. Auch wenn man gewohnt, ist von den Angaben assyrischer Könige einiges abzuziehen, muß man doch gestehen, daß diese Schilderung Sargons nicht danach aussieht, als habe er von dem Bau der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts oder von dem Inventar des Palastes noch viel übrig gefunden. Die kritische Betrachtung des bei Layard a. a. O. 176 ff. gegebenen Fundberichtes bestätigt diese Annahme. Im hinteren Teil des Südwestpalastes, in dem Zimmer neben AA auf dem Plan Monuments of Niniveh I Taf. 100, 111, in dem sich auch ein Brunnen befand und dessen einfache Ausstattung auf ein Depot hinzuweisen scheint, entdeckte Layard aufeinandergestapelt und ohne Ordnung eine große Reihe von Gegenständen aus verschiedensten Materialien, keiner jedoch aus Edelmetall. Da waren Dinge aus Elfenbein, Elefantenzähne, Glasnäpfe, Waffen, Teile von Pferdegeschirren (Layard a. a. O. 178), Eisengerät, zwei Bronzewürfel mit in Gold tauschiertem Skarabäus, bronzene Glocken mit eisernen Klöppeln, Stäbe, die in einen Haken mit einer Art Mundstück ausliefen, Knöpfe und Buckel aus Perlmutter und Elfenbein, zahlreiche Teile von Dreifüßen, Tischen, andern Möbeln, wozu vor allem die Tierfüße und der angebliche Weintrichter (Layard 180) gehören [1]), der Kopf eines Dämons aus Bronze (Layard 180), wie solche mit dem Körper unter dem Pflaster des Palastes von Chorsabad gefunden sind [2]). Dann fanden sich Beschläge von Türen (?), die Layard a. a. O. 180 als Waffengürtel bezeichnet, endlich über 150 bronzene Gefäße, Schüsseln mit Henkeln, Teller, tiefe Näpfe, Schalen, Pfannen und Krüge. Ein Teil der Funde lag in den Gefäßen, die Löwen- und Stierfüße lagen in Haufen zusammengeschichtet unter Pfannen, andere Gefäße lagen hinter den Pfannen auf einem Haufen beisammen. Von den Waffen standen die runden Schilde aufrecht, einer gegen den anderen gelehnt und durch ein viereckiges Stück Ziegel gestützt, dann waren da dünne eiserne Stäbe, eher Spieße, wie die bekannten im Heraion gefundenen, als Pfeilschäfte, wie sie Layard 194 erklärt. Auch der Überrest (?) einer Götterstatue scheint gefunden, die a. a. O. 197 erwähnte Linse von Bergkristall, mit einer konvexen und einer ebenen Seite: offenbar das Auge eines Götterbildes. Man gewinnt aus dieser Beschreibung den Eindruck, daß es sich um ein sorgfältig angelegtes Depot handelt, in dem die verschiedensten Gegenstände, soweit ihr Material nicht besonders wertvoll war, aufgestapelt worden sind. Manches von dem so Geborgenen scheint schon zur Zeit der Bergung unvollständig gewesen zu sein [3]), einzelnes, wie

[1]) Möbelteile aus dem Depot sind abgebildet bei Layard-Zenker, Ninive und Babylon Taf. XV M, N, O, Y, Z, AA, AB; Taf. XVI N, U; Taf. XIV C, wozu noch die Stücke vom Thron Sargons, (s. unten) und vielleicht einige der Taf. XV S—X wiedergegebenen Ornamente kommen.

[2]) Jastrow, Bilder zur Religion Babyloniens Taf. 20, 67/8. Ebenda sind aus dem Louvre und dem British Museum einzelne Tonköpfe solcher Dämonen abgebildet.

[3]) Man möchte das bei den Möbelteilen vor allem annehmen, die sich zu keinem Ganzen fügen. Zur Form der Möbel vgl. etwa Koeppen-Breuer. Geschichte des Möbels Abb. 133, 134, 138 ff. Der Abb. 142 wiedergegebene Sitz gehört in die Zeit Aschurnazirpals.

die Götterfiguren (resp. ihre Überreste) könnten vom älteren Bau stammen, anderes, wie die Elefantenzähne könnte Rohmaterial sein, wahrscheinlicher aber Beute [1]). In vollständiger Erhaltung wurde ein Thron gefunden (Layard 198 ff.), der mit seinem Fußschemel in der Ecke des Gemaches stand, also magaziniert.

Von diesem Thron, der dann leider zerfiel, stammen die bei Layard-Zenker abgebildeten Stücke Taf. V B; VI E, F; XVI U, W, X. Die Abbildungen bestätigen Layards Urteil (a. a. O. 200), daß er eine rein assyrische Arbeit ist. Nach der Beschreibung von Layard 199 f. hatten nun Thron und Schemel Löwenfüße, die in »Pinienzapfen« endigten. Das gibt einen Anhalt zur Datierung. Wie Layard a. a. O. und Meißner, Babylonien I 248 mit Recht bemerkt haben, entspricht diese Endigung der jüngeren assyrischen Sitte, während die Zeit Aschurnazirpals, der Meißner (a. a. O. 268) mit anderen den Thron zuweist, nur den reinen Löwenfuß kennt. Wir haben also mindestens ein Stück sargonischer Zeit in dem Depot. Der gleichen Zeit wird, nach dem, was ich J. d. I. XIII 1898, 14 ausgeführt habe, die Schale Layard-Zenker Taf. XIV K zuzuweisen sein. Gewiß mag sie auf ägyptische Vorbilder zurückgehen (s. meine Metallgefäße Kairo 3520, 3530), gewiß wissen wir aus den Excavations in Cyprus 60, daß gerade diese Form im Mittelmeergebiet gegen Ende der mykenischen Zeit verbreitet war, aber aus Petrie, Nebeshe Taf. VII, daß sie in Ägypten noch um 230 lebte; in Assyrien scheint sie vor Sargon nicht nachweisbar. Zu den ägytischen Stücken zählen noch jene beiden Würfel mit dem Bild des geflügelten Skarabäus Layard-Zenker Taf. XVII M, N, die zwar Perrot-Chipiez II 751 als assyrisch abbildet, die aber nach Stil und Technik gut ägyptische Arbeiten der Zeit nach 900 oder später sind, wie die von Vernier, La bijouterie et la joaillerie égyptienne 123 ff., behandelten Denkmäler lehren, und vor allem die in der Form übereinstimmenden Würfel aus Tanis, die Mariette, Monuments Divers Taf. 103 C veröffentlicht hat und die der Spätzeit, wahrscheinlich erst dem VIII./VII. Jahrhundert angehören. Ägyptisch ist ferner, ohne uns indes einen Datierungsanhalt unmittelbar zu geben, der Pfannengriff in Gestalt einer Nymphaea caerulea, den Layard-Zenker Taf. XIV B abbildet. Eine solche Pfanne des Neuen Reichs findet sich z. B. in meinen Metallgefäßen, Kairo 3533. Daß aber diese Grifform auch später noch üblich war, lehren die fünf Kannen aus der kretischen Zeusgrotte (Halbherr-Orsi, Antro di Zeus Ideo 37, Taf. XII 9). Auf derselben Tafel ist Nr. 10 ein Becken abgebildet (nach S. 36 sind mehrere gefunden), das im wesentlichen mit dem bei Layard-Zenker Taf. XIV L, XV G veröffentlichten übereinstimmt, wozu die ägyptischen Parallelen in meinen Metallgefäßen 3545 und im Fund von Zagazig, Musée Egyptien II Taf. 47 ff., zum Teil mit figürlichem Schmuck, sich finden.

Poulsen hat gemeint, durch einige stilistische Beobachtungen die Frühdatierung der Bronzen von Nimrud sichern zu können. Auf zwei der Gefäße kommen Wagen vor. Auf der Schale Layard, Monuments II Taf. 65, wozu man die Zeichnung bei

[1]) Leider wissen wir zu wenig vom Kunstgewerbe der Gegend um Karchemisch, um sagen zu können, ob einzelne der Möbelteile von dort stammen könnten.

Studniczka J. d. I. XXII 1907, 164 vergleiche, hat der Wagen vier Speichen, eine zunächst sehr archaisch anmutende Form. Allein im übrigen trägt diese Schale keinerlei altertümliche Züge. Anders steht es mit der Tasse Layard a. a. O. Taf. 63. Hier hat der Wagen acht Speichen, also, wie auch Studniczka a. a. O. 172 anerkennt, die jüngere assyrische Form, die zu einem Ansatz in sargonische Zeit besser stimmen würde als zu einem in das IX. Jahrhundert. Ich sage besser: Salmanassar III. (859—23) fährt auf den Torbeschlägen von Balawat noch auf dem sechsspeichigen Wagen, aber nach den Abbildungen hethitischer Gefährte auf ägyptischen Reliefs der Ramessidenzeit war der achtspeichige Wagen in diesem Kreis damals ganz allgemein im Gebrauch, ja der Pharao Tuthmosis IV. (um 1420) und nicht, wie Studniczka a. a. O. 149 behauptet, seine syrischen Gegner, benutzt auf den Reliefs seines Kriegswagens aus seinem Grab (z. B. meine Denkmäler Text zu Taf. 78) den achtspeichigen Wagen. Andererseits finden wir, vermutlich aus bildlicher assyrischer Tradition übernommen, den sechsspeichigen Wagen auf dem von Weber, Hethitische Kunst, zu Taf. 41 wohl zu hoch um 1000 datierten Relief aus Malatia. Man sieht, wie bedenklich eine Methode ist, die mit Hilfe solcher Einzelheiten eine Datierung zu gewinnen sucht — vor allem wenn, wie bei den Nimrudschalen, der Entstehungsort des Denkmals nicht feststeht. Auf der Tasse nun, die diese verhältnismäßig junge Radform zeigt (und nicht, wie Poulsen, Orient und frühgriechische Kunst 8 und 13 angibt, auf der Schale Layard a. a. O. 65) finden wir an dem Löwen ein Detail, das in der assyrischen Kunst, wie Poulsen beobachtet hat, nach Aschurnazirpal nicht mehr vorzukommen scheint: den Haarstern am Oberschenkel. Allein dieser Haarstern taucht, wie teilweise schon Poulsen bemerkt hat, in den Silberarbeiten der skytho-persischen und der sassanidischen Kunst wieder auf (z. B. Sarre, Kunst des alten Persiens Taf. 113, 128), nicht aber in der achämenidischen Monumentalkunst. Der Typus scheint sich also irgendwie in der Metallindustrie gehalten zu haben. Betrachten wir nun aber die Gesamtgestalt des Löwen auf der Tasse von Nimrud, von der Poulsen a. a. O. Abb. 3 eine ausgezeichnete Wiedergabe gibt, so stellt sie sich zwar im Gesamthabitus ganz gut neben die Löwen Aschurnazirpals (Poulsen a. a. O. Abb. 7, Budge, Assyrian sculptures, reign of Ashurnasirpal Taf. VI, XII, XLII), aber in der Zeichnung der Mähne wie Schuppen und in der Sträubung der Haare an der Rückenmähne gleicht der Löwe der Tasse viel mehr den Löwen Sargons (Perrot-Chipiez II Taf. XV, weniger Taf. XI) und Aschurbanipals (Perrot-Chipiez II Fig. 267 ff., Kleinmann, Assyrische Skulpturen Taf. XL, Meißner, Grundzüge der Plastik Abb. 236 usw.). Freilich teilen die Löwen der beiden Layard, Monuments II Taf. 68 wiedergegebenen Tassen mit den älteren assyrischen Löwen und den hethitischen Ausgrabungen von Sendschirli IV Taf. LVII [1]) die Behaarung am Oberschenkel der Hinterbeine, aber diese tritt auch bei den Löwen der Idaeischen Grotte, Halbherr-Orsi, Bronzi Cretesi Taf. II, auf. Und diese kretischen Löwen zeigen zum Teil (a. a. O. Taf. III, V) Behaarung des ganzen Körpers, also auch jene auffällige Rückenmähne, die im Bereich der mesopotamischen Kunst unerhört ist, für die Poulsen auf den kleinen

[1]) Die andern von Poulsen beigebrachten »Parallelen« aus Sendschirli sind irreführend.

von Jaeckel in der Ostasiatischen Zeitschrift I 79 ff. veröffentlichten Bronzelöwen als einzige Analogie verweist. Jaeckel hielt das in China gefundene Tier für sumerisch, tatsächlich gehört es mit all seinen Mängeln in den ostasiatischen Kreis, aus dem es stammt. Hingegen tragen die Löwen auf dem u. a. bei Brunn, Kunstgeschichte I 94 abgebildeten Bronzeständer aus Caere, dessen Beziehungen zur »orientalischen« Kunst allgemein erkannt sind (s. auch Poulsen, Orient usw. 124 f.), Rückenmähnen. Hier mag noch hingewiesen werden auf die Typenverwandtschaft des Löwen auf dem Siegel des Schema, Dieners Jerobeams, mit den Löwen der beiden Tassen Layard, Monuments II Taf. 68. Ist mit Lidzbarski, Ephemeris f. sem. Epigr. II 140 ff. Jerobeam I. zu verstehen, so gehört das Siegel in den Anfang des IX., ist, was auch Lidzbarski für möglich hält, Jerobeam II. gemeint, so muß es in den Anfang des VIII. Jahrhunderts gesetzt werden. Im übrigen sei ausdrücklich bemerkt, daß so wenig wie auf den Bronzen von Kreta auf den Schalen von Nimrud ein einheitlicher Löwentypus herrscht.

Hinter dem Löwen der einen Tasse erscheint ein Palmettenbaum. Er kehrt ganz ähnlich auf der Tasse Layard, Monuments II Taf. 57 C, Ninive und Babylon 190 wieder. Poulsen möchte an Beispielen dartun, daß dieser Baum nur unter Aschurnazirpal vorkomme, unter Sargon und seinen Nachfolgern schon ganz degeneriert sei. Aber Layard a. a. O. II Taf. XIV/V sind Reben gemeint, I Taf. XIII/XIV scheint mir völlig verschieden. Allenfalls könnte man unter den Skulpturen Aschurnazirpals Layard I Taf. 35, 37 vergleichen (Budge, Assyrian sculptures Taf. XXVI, XXXVI); aus solchen Motiven und den ähnlichen Palmettenbäumen der assyrischen Gewänder könnte unser Palmettenbaum entstehen, völlig gleich ist ihm, so weit ich sehe, auch keiner der »Bäume« auf Zylindern: man sehe die Zusammenstellung bei Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel u. s. w. Taf. 69, wo am nächsten die dem persischen Zylinder mit arameischer Inschrift Taf. 77, 10 entlehnte Form kommt. Das Stück ist im Libanon gefunden und gehörte einem Syrophoiniker etwa des Anfangs des V. Jahrhunderts. Der Palmettenbaum entstammt wohl wie das Schema des Löwen bezwingenden Mannes, das ja auch auf der Nimrudschale Layard II Taf. 64 wiederkehrt, dem einheimischen Typenschatz, nur das Kostüm ist modisch, persisch. Wieder hat sich das Motiv, das in den altassyrischen Gewandverzierungen Layard, Monuments I Taf. 43 anklingt, in der sassanidischen Kunst erhalten: Sarre, Kunst des alten Persiens Taf. 123 und, naturalistischer, Taf. 122.

Poulsen hat weiter als für den Ansatz unter Aschurnazirpal beweiskräftig angeführt, die Palmettenreihen der Schalen Layard, Monuments II Taf. 59 C und 62 B stimmten mit dem ägyptischen Krug von Zagazig, Musée Égyptien II Taf. XLV überein, der der Zeit um 1200 angehören muß. Der Palmettenbogenfries hat seit alter Zeit und bis zu ihrem Ende Heimatrecht in der assyrischen Kunst erworben; während aber die Blüten des ägyptischen Ornaments deutlich Nymphäen sind, sehen wir auf den Nimrudschalen Sternblüten und Papyros. Der typisch ägyptische fallende Blätterkranz des Gefäßes von Zagazig ist den Nimrudschalen aber fremd, auch das Gehänge von Taf. 59 D hat nichts damit zu tun. Allenfalls könnte man auf ägyptische Vorbilder das bisher kaum beachtete Kymation von Taf. 64

zurückführen[1]). Die Form dieses Kymations selbst aber weist wieder in die Zeit einer jüngeren, dem VII. Jahrhundert nahestehenden Entwicklung.

Auch die Berufung auf das Asaphsiegel (z. B. Greßmann, Bilder zum Alten Testament 105) dürfte die Hochdatierung wenig stützen. Einmal gehört dies Siegel selber dem VIII. Jahrhundert wahrscheinlich an, dann aber ist die dort und übereinstimmend auf der Schale Layard, Monuments II Taf. 63 verwendete Greifenform zwar ihrem Ursprung nach ägyptisch (Lanzone, Dizionario di mitologia 1067 aus dem Mittleren Reich), in der hier vorliegenden Ausgestaltung aber syro-phoinikisch. Ungeflügelt findet er sich als Tier des Gottes Month nicht selten auf Skarabäen, geflügelt, aber liegend auf der Axt des Amosis (mein Grabfund aus dem Anfang des Neuen Reichs Taf. 1). Die in Phoinikien übliche Form scheint in der Spätzeit Ägyptens auf die Heimat zurückgewirkt zu haben, denn nach dem Sockelornament und der Herkunft ist das Bild Lanzone a. a. O. 1068 nicht vor die Ptolemäerzeit zu setzen. Es stammt aus Wadi es Sofra (Budge, Sudan II 149, Lepsius, Denkmäler V 74). Einen gewissen Anhalt geben auch die vielen Eisenfunde im Depot. Nicht nur die Waffen waren, mit wenigen Ausnahmen (Layard-Zenker 194 Griffe von Schwertern) aus Eisen, sondern auch die Werkzeuge, Hacken, Hämmer, eine Säge (Layard-Zenker Taf. XIX A — wieso sie nach S. 195 zwei Griffe haben soll, ist mir unklar[2])). Nun hat Winkler, Altorientalische Forschungen I 159 ff. gezeigt, daß zwar zur Zeit Aschurnazirpals das Eisen bekannt war, daß man aber eiserne Werkzeuge erst in sargonidischer Zeit in größerem Umfang verfertigt hat. Nach Lehmann-Haupt, Materialien zur älteren Geschichte Armeniens 100 liegen die gleichen Verhältnisse in Armenien vor, einem Hauptsitz der altasiatischen Eisenindustrie.

Durchaus entschieden zugunsten des Ansatzes unter Sargon glaubte Dussaud, Les civilisations préhelléniques 1914, 310 f. den Streit durch die aramäischen Inschriften auf vier der Schalen von Nimrud. Es handelt sich, wie man aus Dumont-Chaplain, Céramiques de la Grèce I 131 erfährt, um die Schale Layard, Monuments II Taf. 62 B, die Schale Perrot-Chipiez II 741 und zwei unveröffentlichte Schalen 30 k (au centre feuille mal dessinée; cinq cercles concentriques) und 30 v (motif du centre composée de feuilles; deux zones florales), die im British Museum die Nummern 14 und 50 tragen. Nach Renans und de Vogués Urteil würden sämtliche vier Inschriften archaischen Charakter tragen, ähnlich dem der von Layard gefundenen

[1]) Vgl. die Zusammenstellungen bei Meurer, Vergleichende Formenlehre 342 ff.

[2]) Einige ganz ähnliche Sägen hat Petrie, Six temples Taf. XXI neben einem assyrischen Helm, einer unverzierten Bronzeschale etwa der Form derer von Nimrud gefunden. S. 18 f. weist Petrie auf die Wahrscheinlichkeit hin, daß auch die bei dem Helm gefundenen eisernen Werkzeuge, deren Formen unägyptisch sind, assyrischen resp. armenischen Ursprungs seien. Das Datum des Thebanischen Fundes muß in die Zeit des Zuges Assarhaddons gegen Theben, um 670, fallen. Ein Werkzeug (Axt) und nicht die Spitze eines Pfeiles ist offenbar auch das Layard-Zenker Taf. XVI, V abgebildete, zweischneidige Eiseninstrument, das durchaus die typische Gestalt des Pickels hat bei Layard aber auf dem Kopf zu stehen scheint. Sehr nahe steht ihm das kyprische »Doppelbeil« Orientalisches Archiv III Taf. XXX 15 aus Bronze. Über Sägen: Petrie, Tools und Weapons 43 ff.

bilinguen Tafeln, die dem Ende des VIII. oder dem Anfang des VII. Jahrhunderts angehören. Sie geben Namen, deren Bedeutung, ob Verfertiger, erster oder späterer Eigentümer der Schalen, nicht feststeht. Lange Zeit war die älteste aramäische Inschrift eine aus Salmanassar V. Zeit (727—722, Šanda, Die Aramäer 25). Neuerdings aber kennen wir Inschriften in altsemitischem Alphabet aus Sendschirli, die in die Regierung Salmanassars III., und vielleicht noch früher, also um die Mitte des IX. Jahrhunderts fallen (Ausgrabungen von Sendschirli IV 374, Orient. Literztg. 1911, 540 ff., Lidzbarski, Ephemeris III 192 ff. [1])). Immerhin soll man nicht übersehen, daß die z. B. Perrot-Chipiez III 783 abgebildete Schale aus Olympia, die nicht allzuweit von den Nimrudschalen abgerückt werden kann, eine Inschrift trägt, die der Text der Bronzen von Olympia 141 in das VII./VI. Jahrhundert, Renan, der den rein aramäischen Charakter auch der Sprache betont, sogar in das V. Jahrhundert setzen will. Damit würde sie sich mit der Inschrift auf der im nördlichen Kaukasusgebiet gefundenen Schale persischen Stils berühren, die den letzten Ausläufer der Gattung bildet (Zeit. d. Deutsch-Morg.-Gesell. 1878, Taf. II, Perrot-Chipiez III 792) [2]).

Ich glaube, auch abgesehen von dem sicher sargonischen Thron und der Schale und ohne auf die Angaben Sargons übertriebenes Gewicht zu legen, wird man feststellen dürfen, daß kein einziges im Depot gefundenes Stück zu einem Ansatz unter Aschurnazirpal zwingt, die meisten sich in die bekannte Kultur der sargonischen Zeit einfügen. Ein Ansatz zwischen Aschurnazirpal und Sargon ist aber aus baugeschichtlichen Gründen nicht möglich. Vielleicht aber können wir die Zeit der Anlage des Depots noch genauer festlegen. Sargon residierte anfangs zu Assur, siedelte dann nach Nimrud über, um es in der Mitte seiner Regierung wieder zu verlassen und sich in Ninive niederzulassen, das er gegen Schluß seines Lebens mit dem neuerbauten Palast Dur-Scharrukin vertauschte (Olmstead, History of Assyria 270). Nun berichtet Sargon wiederholt von großen aus dem Westen gebrachten Tributen: die Gaben sieben kyprischer Könige wurden nach Babylon gebracht, Keilinschr. Bibl. II 75. A. a. O. 79 werden reiche Tribute aufgezählt, die in Dur-Scharrukin niedergelegt werden. Am Schluß der oben angeführten Stelle der Zylinderinschrift aber heißt es: »Damals ließ ich in jenes Schatzhaus 11 Talente 30 Minen Goldes, 2100 Talente 24 Minen Silbers aus der großen Beute des Pisiri, Königs von Karchemisch im Chattilande am Ufer des Euphrat, welche meine Hand gemacht hatte, dorten hineinbringen.« Der Feldzug gegen Karchemisch fällt in das

[1]) S. auch Lidzbarski, Altaramäische Urkunden aus Assur 1921 und Streck, Klio VI 220 ff. Für phoinikische Inschriften der Zeit um 1250 v. Chr. aus Byblos s. jetzt Dussaud, Syria V 135 ff. An dem Alter der Texte scheint kein Zweifel möglich. Zur Schaleninschrift s. u. S. 209.

[2]) Leider verzeichnet das C. I. S., soviel ich sehe, die Inschriften der Nimrudschalen noch nicht und verläßt sich bei der Schale von Praeneste C. I. S. I 76 auf das Urteil des Ägyptologen Maspero, der sie in die XXVI. Dynastie setzt! Sehr alt, bis ins IX. Jahrhundert hinauf soll die Inschrift einer auf Kypros gefundenen tiefen Metallschale reichen, die ursprünglich dem Libanongebiet entstammen soll (C. I. S. I 22 f. Taf. IV). Sie hat keine Darstellungen und weicht in der Form durchaus ab. S. Klio XIV 6.

Jahr 717, also die Zeit seiner Residenz in Nimrud. Die Vermutung ist wenigstens erlaubt, daß die Stücke in dem Depot, die einen einheitlichen Charakter tragen und nicht assyrisch sind, aus der Beute von Karchemisch stammen [1]), womit noch keineswegs gesagt ist, daß Hethiter die Gegenstände verfertigt haben.

Im Palast zu Nimrud ist noch ein zweites Depot gefunden dicht neben dem Bronzedepot in einem Zimmer. Die Kammern stammten, genau wie das Bronzemagazin ursprünglich von Aschurnazirpal, aber oberhalb der älteren Inschriften hatte Sargon seine Texte an den Eingang gesetzt. (Layard, Niniveh and its remains 1849, II 16.) Nach der a. a. O. 15 abgedruckten Beschreibung fanden sich lediglich zum Teil vergoldete Elfenbeine, die zum Schmuck von Möbeln und Wänden (?) gedient haben sollen. Also auch hier eine gewisse Ordnung nach dem Material. Die Stücke sind Layard, Monuments I Taf. 88 ff. veröffentlicht, einzelne Stücke nach Photographien bei Hogarth-Smith, Excavations at Ephesus 170 ff. und Poulsen, Orient 37 ff. Smith charakterisierte die Stellung dieser Elfenbeine dahin, daß sie jünger sein müssen als die Elfenbeine von Enkomi, älter als die Funde von Kameiros auf Rhodos und die italischen Funde. Diese Gruppe ist durch das wiederholte Vorkommen von Skarabäen Psammetichos' I. chronologisch auf nach 663 v. Chr. bestimmt. Älter als diese Gruppe sind offenbar aber auch die Elfenbeine von Ephesus, die ihrerseits von den Nimrudelfenbeinen nicht weit abzustehen scheinen. So kommen wir auf einen Zeitansatz in das VIII. Jahrhundert, mit Hogarth, Excavations at Ephesus 242 f. möglicher Weise noch etwas höher, da er den Zeitraum zwischen dem Nimruddepot und den Enkomifunden auf nicht unter 100 Jahr schätzt, die spätesten Enkomifunde aber nicht später als um 1000 angesetzt werden können (Poulsen, J. d. I. XXVI 1911). Unbemerkt scheint anscheinend bisher geblieben zu sein, daß in der Idäischen Grotte Bronzi Cretesi Taf. XII 7 ein Ochse (?) [2]) gefunden ist, der im Stil und der Bewegung die größte Ähnlichkeit mit dem Hirsch und der Kuh Layard a. a. O. Taf. 91, Nr. 31—33 zeigt. So sehen wir auch bei diesem Depot eine Verbindung zwischen den kretischen Funden der Idäischen Grotte, die nur Frottingham, A. J. A. 1888, 440, übrigens zweifelnd, ins IX. Jahrhundert hat setzen wollen, und dem assyrischen Fund. Layard, Niniveh a. a. O. 163 hielt die Elfenbeine für gleich-

[1]) Mit Kypros tritt Sargon erst 709, gegen Schluß seiner Regierung in unmittelbare Verbindung. Da ich früher selbst die Stellen Keilinschr. Bibl. II 93, 105, 107, 109 angezogen habe, um die Datierung des Nimrudfundes unter Aschurnazirpal wahrscheinlich zu machen, so sei auf einen dabei untergelaufenen Fehler aufmerksam gemacht. Es handelt sich eines Teils um den Tribut phoinikischer Städte, da werden kupferne Kessel genannt. Dann um Schätze aus dem Gebiet von Bit Adini und Chatni (früher Patni gelesen), dem Hethiter-Gebiet; genauer beschrieben wird ein Schatz eines Aramäerfürsten. Ihm entstammten 100 Kupfergefäße, 3000 Kupferpfannen, kupferne Amphoren (s. Rec. de trav. 17, 76 Maspero), Schalen, Ständer, Sessel von Elfenbein und Gold, alles Beute aus dem Chattiland, nicht aus Phoinikien. Die auf den Schalen von Nimrud angebrachten, aramäischen Inschriften würden an sich zu einem solchen Schatz gut passen, aber beweisen können sie nichts.

[2]) »Toro« sagen die Herausgeber im Text S. 65. Mir scheint nach dem Bart »Antilope« das wahrscheinlichste, für einen Stier ist das Tier viel zu wenig mächtig. Es ist leider im kretischen Aufstand verlorengegangen.

zeitig mit dem Erbauer von Chorsabad, also mit Sargon. Was Birch auf ägyptologischer Grundlage in Layards Buch zu ermitteln suchte, wird hinfällig, da es sich bei der Elfenbeintafel mit Hieroglyphen in keinem Fall um eine echt ägyptische Arbeit handeln kann. Die enge Beziehung der Elfenbeine zu den benachbarten Bronzen erhellt unmittelbar, und ihr unassyrischer Charakter wird am leichtesten erkannt, wenn man daneben echt assyrische Elfenbeinschnitzereien hält wie Meißner, Babylonien und Assyrien I Tafabb. 153, wohl aus der Zeit Aschurnazirpals. Eine Entscheidung bringt also auch dies Depot nicht, aber wieder neigt sich die Schale der späteren Datierung zu [1]).

Vielleicht kann man dafür auch ein drittes Depot anführen, das nach Layard, Niniveh and its remains 1849 I 47 sich im Südwestpalast Assarhaddons fand. Hier kam eine Sphinx, ein Mann im langen Gewand mit der ägyptischen Lebensbinde, Blumen, alles aus Elfenbein und wie die vorigen Stücke mit Spuren von Vergoldung, zu Tage. Noch andere Elfenbeinschnitzereien, von einem Thron sollen nach Loftus, Athenaeum 1855, 351 zitiert bei Perrot-Chipiez II 731 im Südostpalast von Nimrud gefunden sein, der gegen 620 errichtet ist. Es sind Karyatiden ähnlich den auf einem Relief aus Babylon dargestellten, das wohl ein Möbel abbildet (Meißner, Babylonien I Abb. 140). Eine dieser Figuren soll eine phoinikische Inschrift tragen. Schon nach dem Fundort kann dies Depot nicht älter als der Anfang des VII. Jahrhunderts sein. Veröffentlicht scheint von diesen Dingen nichts.

Wenn wir somit mit annähernder Sicherheit die Elfenbeine und Bronzen von Nimrud dem Ende des VII. Jahrhunderts zuweisen dürfen, so ist die Zeit der in Europa gefundenen Schalen und der armenischen Schilde viel müheloser bestimmt. Die armenischen Schilde (Perrot-Chipiez II 756, Lehmann-Haupt, Materialien zur Geschichte Armeniens 99) tragen Inschriften der Zeit Rusas II. (um 675 Zeitschr. f. Assyr. IX 82 ff.) und Rusas III. (um 650). Nun besagt die Inschrift merkwürdigerweise nicht, daß Rusas den Schild in den Tempel geweiht habe, geschweige denn daß er ihn habe anfertigen lassen, sondern daß er den Tempel geweiht habe. Allein da nach dem am besten bei Olmstead, History of Assyria Fig. 101/2 wiedergegebenen Relief Sargons mit der Eroberung und Plünderung der armenischen Hauptstadt Schilde außen an Tempeln hingen, so ist die Fassung der Inschrift vielleicht ver-

[1]) Für eine höhere Datierung der Elfenbeine und die Erklärung ihres stilistischen Charakters aus Gründen ihrer Herkunft kann ein bisher anscheinend unbemerkter Umstand angeführt werden. In dem »kleinen Tempel« zu Nimrud wurde ein Alabasterkopf von einem Möbel (?) gefunden, der eine fast genaue Kopie eines der Elfenbeinköpfe aus Nimrud (Excavations at Ephesus Taf. XXIX 8, Poulsen, Orient Abb. 36) ist. Nun scheinen die Funde aus dem »kleinen Tempel« wesentlich der Zeit Aschurnazirpals anzugehören. Der Alabasterkopf, schon nach dem Material von einheimischer Arbeit, scheint stilistisch zu dem ältesten in Nimrud vertretenen Typus der Elfenbeinköpfe zu gehören, der wiederum mit dem strengsten Typus der Elfenbeine von Ephesus nahe zusammengeht. So bleibt die Möglichkeit, daß wir in dem Elfenbeindepot das eine oder andere Stück aus dem IX. Jahrhundert haben. Andererseits steht die wohl der Zeit Aschurbanipals (oder Sennacheribos?) angehörige »Astarte« aus Kujundschik Journal Egypt. arch. I Taf. XV in ihrem stark ägyptisierenden Stil den andern Nimrudelfenbeinen nicht fern. King dachte hier sogar an eine für den Export gearbeitet ägyptische Arbeit.

ständlich; immerhin tut man gut nicht zu übersehen, daß das für die Schilde vom armenischen Tempel auch nach Sargons Inschrift bezeichnendste, die plastischen Löwen(Hunde?)köpfe den beiden erhaltenen Schilden aus Van gerade fehlt. Die Sargonischen Schilde können also einen entwickelteren Typus darstellen, die erhaltenen Schilde einen dem gewöhnlichen assyrischen Typus, auch der Spätzeit, näherstehenden.

Das Vorbild für die auf den Sargonreliefs dargestellten Schilde könnte in Schilden wie denen der Idäischen Grotte gefunden werden, die ja der Sargonischen Zeit bis zur ersten Hälfte des VII. Jahrhunderts angehören müssen. Auch die bei den idäischen Schilden gefundenen ägyptischen und ägyptisierenden Stücke lassen an die Zeit vom Ende des Neuen Reichs (um 1000) bis zum Beginn der Saitischen Zeit (um 660) denken.

Für die in Griechenland gefundenen Schalen scheinen absolute Daten nicht zu gewinnen, ebensowenig für die auf Kypros gefundenen. Myres in dem Metropolitan Museums Catalogue Cesnola Collection S. 45f. ist geneigt den Anfang der »kyprischen« Schalen »nahe an 1200 zu rücken und ihr Ende in die Mitte des VII. Jahrhunderts« zu legen. Beide Daten erscheinen eher zu hoch, namentlich angesichts des oben besprochenen epigraphischen Befundes. Wenn man, wie jetzt doch wohl die meisten Fachgenossen, mit Karo, Bulletino di Paleontologia 1898, 144 f. entgegen Montelius Ansicht die gleichzeitigen italischen Gräber von Caere, Präneste und Vetulonia an die Wende des VII. zum VI. Jahrhundert setzt (vgl. Déchelette, Manuel d'archéologie préhist. II 535), so muß die Masse der kyprischen Schalen in das VII. Jahrhundert fallen. Eine der kyprischen Schalen (E 3 unseres Katalogs) ist mit geometrischen Vasen zusammen gefunden (Poulsen, Orient 36). Es bleibt zwischen den ägyptischen Vorbildern des Neuen Reichs und den späteren Schalen eine Lücke, die einstweilen nur ausgefüllt wird durch ägyptische Nachbildungen der vorauszusetzenden Metalloriginale in Faience[1]).

II. Die ägyptischen Nachbildungen in Faience und anderem Material.

Karo hat in den A. M. XXXXV 1920/1, 150 ausgesprochen, es klaffe zwischen den ägyptischen Vorbildern der Metallschalen aus Nimrud und diesen selbst eine Lücke von ein paar Jahrhunderten, »die v. Bissing durch Faiencegefäße mit Reliefdarstellungen nur recht notdürftig zu füllen vermag«. Hier ist zunächst festzustellen, daß bis zum Fund von Zagazig wir aus Ägypten weder in unseren Museen alten Bestandes, noch aus neueren Ausgrabungen bedeutendere Funde verzierter Metallgefäße aus vorgriechischer Zeit besaßen. Außer den beiden unter Tuthmoses III datierten Schalen im Louvre, die man jetzt bei Vernier, La bijouterie et la joaillerie.

[1]) Während der Korrektur werde ich auf Herzfelds offenbar rasch hingeworfenen Aufsatz »Khattische und Khaldische Bronzen« in Janus I aufmerksam. Er berührt sich öfters mit meinen Darlegungen, mit einzelnem werde ich mich später auseinandersetzen.

égyptiennes Taf. XX gut herausgegeben findet, der von mir im J. d. I. 1898 veröffentlichten Bronzeschale, gab es nur eine hierher gehörige Silberschale im Berliner Museum — und die war auf Kypros gefunden [1]). Auch aus Mesopotamien sind bisher Schalen oder andere hierher gehörige Gefäße aus Edelmetall nicht bekannt geworden. Wohl aber beweisen die drei Tassen aus Nimrud, daß die Art der Dekoration, die wir hauptsächlich von den Schalen her kennen, auch bei anderen Formen üblich war, und ein von Layard-Zenker, Ninive und Babylon Taf. XVII veröffentlichter Scherben mit der Darstellung einer eroberten Stadt und Sphingen (?) im untern Streifen, der im »kleinen Tempel« zu Nimrud, einem Bau Aschurnazirpals, gefunden ist, beweist, daß vermutlich im IX. Jahrhundert in Assyrien Gefäße hergestellt wurden (denn Stil der Darstellungen und die Inschriftreste sind rein assyrisch), die unmittelbar an die gleich zu behandelnden ägyptischen erinnern [2]). Wir müssen aber auch über die Faiencegefäße hinaus nach Denkmälern Umschau halten, die das für die Schalen bezeichnende Dekorationsprinzip in umlaufenden Streifen zeigen und stilistisch jene Mischung ägyptischer und asiatischer Elemente aufweisen, oder doch einen Stil, den wir als nicht rein ägyptisch empfinden. Maspero hat vor Jahren in den Monuments von Rayet (Quelques cuillers à parfum, abgedruckt in den Essais sur l'art 241 ff.) angedeutet, daß die Ursprünge des phoinikischen Stils sich in Ägypten finden ließen [3]).

Zunächst können wir die Reihe der ägyptischen Metallschalen um ein schönes bei Wallis, Egyptian ceramic art I Fig. 156 abgebildetes Exemplar vermehren. An der inneren Wandung der nicht sehr tiefen halbkugeligen Bronzeschale sind in schwachem Relief endlose Ochsenzüge in zwei Reihen übereinander angebracht. Der eine Typus ist in reiner Seitenansicht gesehen; der andere wendet den Kopf dem Beschauer zu und scheint für den Kopf — aber nur für ihn — in eine dreiviertel Ansicht gedreht. Beide Typen haben zwei Hörner, ob sie sich auf die beiden Streifen verteilen oder in ihnen mischen, geht aus Wallis Angaben nicht klar hervor; das erstere ist wahrscheinlicher. Nach Angabe des Verkäufers soll die Schale mit auf den Namen der Königin Makere datierten Dingen zusammengefunden sein, also dem Anfang der XVIII. Dynastie angehören. Wallis zitiert, um sie zu stützen, eine sicher der XVIII. Dynastie angehörige Faiencescherbe mit dem Bild eines geschmückten Ochsen aus Sammlung Mac Gregor.

[1]) Daß sie echt ägyptisch ist und dem Neuen Reich angehört, habe ich J. d. I. XXV 1910, 193 ff. gezeigt. Die von Schaefer-Moeller, Ägyptische Goldschmiedearbeiten 66 f. erwogene Datierung in saitische Zeit halte ich für undenkbar, auch der Fundort nötigt nicht dazu; wohl aber mag das Stück erst der ramessidischen Zeit angehören.— Unbegreiflich ist, wie Thiersch, Arch. Anz. 1909, 382 f. die Silberschalen von Mendes (meine Metallgefäße Taf. III S, XV) für altägyptische Arbeiten ausgeben kann; sie gehören in spätptolemäische Zeit; wie auch die Glasschale im Fund von Antikythera bestätigt. Über den Schatz von Zagazig, dessen kunstgeschichtlich bedeutende Stücke einer Zeit angehören s. auch Maspero, Essais sur l'art Egyptien 189 ff.

[2]) Jetzt kommen noch die von Andrae, Farbige Keramik aus Assur, veröffentlichten bemalten Gefäßscherben und Fayencegefäße hinzu, um zu beweisen, daß der Scherben aus Nimrud kein vereinzeltes Stück war.

[3]) Über die neuesten Funde aus Byblos, die den phoinikischen ägyptisierenden Mischstil bis in das III. Jahrtausend zurückverfolgen lassen, s. im Schlußabschnitt »Ergebnisse«.

Das Berliner Museum bewahrt einen Teller, auf dessen innerem Boden laufende Kühe dargestellt sind. Nach dem Verzeichnis 1899, 446 Nr. 8867 wird er der libyschen oder der darauf folgenden Zeit zugeschrieben.

Solche Tierzüge, die Vorläufer der Tiere auf den Nimrudschalen usw. begegnen uns im Kreis der ägyptischen Faiencen mit Reliefschmuck mehrfach. Ein bei Leemans, Monuments de Leide II Taf. 59, 265 abgebildetes Alabastron, in Athen erworben, zeigt über einer den Boden umschließenden Lotosblüte zwei Streifen Tiere, hinter denen stilisierte Pflanzen auftauchen. Im unteren sind, wie der Text Leemans, Description raisonnée 89 zu Nr. 275 bestätigt, vier laufende Pferde, im oberen Streifen ein Löwe hinter vier Antilopen (?) dargestellt. Der Löwe hebt die eine Vordertatze. Ein Gegenstück zu diesem nach der hellblauen Faience mit schwarz, z. B. am Rücken der Tiere, etwa in das X.—IX. Jahrhundert zu setzenden Gefäß ist der auf S. 35 des Führers durch das Kestnermuseum in Hannover abgebildete Aryballos. Wie ich vor Jahren am Original feststellen konnte, verdankt die Flasche ihre wunderliche Form einer Verzerrung beim Brand. Die schöne hellblaue Glasur, die an die bei Neujahrsflaschen üblichen erinnernden Ornamente in Henkelhöhe verweisen das Stück in das VII. allenfalls das VIII. Jahrhundert. Wir sehen zu unterst einen Fries von Blüten und Knospen von Nymphaea caerulea, dann, nach einem schmalen Ornament einen breiten Fries, auf dem ein aufgerichteter Löwe einen zweihörnigen Stier anfällt. Hinter dem Stier gehen zwei Gazellen. Hinter und zwischen den Tieren finden wir die gleichen wunderlichen Pflanzen und aufgerichteten Schilfblätter wie auf dem Leidener Gefäß. Manche lassen an Ölbäume denken, was dann auf fremde Einflüsse deuten würde. Ein in der Form genau übereinstimmender Aryballos bei Wallis, Egyptian ceramic art I Fig. 88 (im Athener Museum) trägt die Inschrift »möge ein gutes Neujahr usw.«, wir werden also beide Gefäße als Neujahrsflaschen erklären dürfen, vielleicht sind es Vorgänger der üblichen Saitischen Form. Die Figuren des Athener Stückes (Wasserpflanzen, Vögel, Fische) sind nach Wallis eingeritzt.

Schon Longpérier im Musée Napoléon zu Taf. 29, dann Dumont-Chaplain, Céramiques de la Grèce I 195 f. haben neben das Leidener Gefäß die in der Nekropole von Kameiros gefundenen Alabastra gestellt. Wer die Tafel bei Longpérier (z. T. wiederholt bei Perrot-Chipiez III Taf. V) mit den Vasen in Leiden und Hannover vergleicht (und weiter mit der später zu behandelnden Bocchorisvase und dem Kelch aus Athen), wird in dem Gesamtstil wie in Einzelheiten des Ornaments die bedeutendste Übereinstimmung erkennen. Dieselben Tiere (Löwe, Stier, Gazelle) kehren wieder unterbrochen von den gleichen Pflanzen. Genau freilich findet sich keine Figur der Kameirosvasen auf einer der anderen. Man hat die auf Rhodos gefundenen Gefäße um gewisser technischer Eigentümlichkeiten willen, besonders aber um der ungenauen hieroglyphischen Inschriften willen für phoinikische oder griechische Nachahmungen gehalten. Die unten zu besprechenden Kelche der ehemaligen Sammlung Myres, an deren ägyptischem Ursprung niemand zweifelt, beweisen, daß unter Umständen — vielleicht für auswärtigen Export — ägyptische Handwerker im Gebrauch der Schriftzeichen sehr nachlässig sein konnten; mir scheint durchaus möglich, daß ein gut Teil der Faiencen aus Rhodos ägyptische Arbeit sind: auch die

Verwendung gelber Untermalung und gelber Einzelheiten ist bei den Neujahrsflaschen der Saitischen Zeit, also des VII.—VI. Jahrhunderts zu beobachten. Aber ob diese Flaschen nun aus dem Nilland importiert oder auf Rhodos nach ägyptischen Vorbildern gearbeitet sein mögen, immer vermehren sie die Reihe der Monumente, die eine den phoinikischen Schalen gleichartige Dekoration in Ägypten in der ersten Hälfte des I. Jahrtausends erweisen. Dabei darf bemerkt werden, daß unter den reich geschmückten Stücken keines einen saitischen Königsnamen trägt: die Blütezeit dieser Fabriken und ihrer Metallvorbilder kann sehr wohl etwas vor die eigentliche Saitenzeit fallen, in die gleiche Zeit also der, wie wir sehen werden, die Kelche unbedingt und sicher auch das Bocchorisgefäß zuzuschreiben sind.


Abb. 1. Holzbüchse Collection Hoffmann 1894 N. 292.

Das an sich in ägyptischer Kunst seltene Auftreten von Pferden auf der Leidener Vase ist gerade im Kreis der Metallschalen häufiger (J. d. I. XXV 1910, 195); die Gruppe des Löwen, der einen Stier anfällt, ist seit dem Alten Reich in Ägypten heimisch (J. d. I. XIII 1898, 32), aber wie schon Usener, de Iliadis carmine Phocaico gezeigt hat, auch in der asiatischen und altgriechischen Kunst. Merkwürdigerweise ist aber das Schema des sich aufrichtenden Löwen, der einen Stier bei den Hörnern packt, äußerst selten. Ich kann ähnliche Gruppen nur mit Hirsch und Löwe, Steinbock und Löwe auf der Entemenavase Meißner, Grundzüge der Plastik Abb. 31 f.,


Abb. 2. Fries von der Holzbüchse Sammlung Hoffmann.

auf den noch etwas jüngeren Zylindern Lajard, Culte de Mithra Taf. XIII 6; Ward, Seal cylinders of Western Asia Fig. 1099; Weber, Altorient. Siegelbilder Fig. 357 und in anderem Schema auf der Schale Layard, Monuments II Taf. 60 nachweisen. Der bei Lajard wiedergegebne Zylinder soll aus Armenien stammen. Auch unter den archaischen Denkmälern Griechenlands findet sich nichts Vergleichbares. Im ägyptischen Kreis aber scheinen verwandt der elfenbeinerne Möbelfuß aus Abydos, der einzig im Amélineauschen Auktionskatalog, Antiquités Égyptiennes trouvées à Abydos 1904 Taf. I Nr. 1 schlecht abgebildet ist (XXI.—XXIV. Dynastie), dann das geschnitzte Holzbüchschen Collection H o f f m a n n 1894 Nr. 292. Hier folgen in kräftigem Relief aufeinander: in einem breiten Streifen ein scheinbar nur von einem Mann und einem Pferd bedienter sechsspeichiger Wagen, die Gruppe eines nach diesem

Wagen sich umschauenden Mannes, der in jeder Hand einen Löwen und einen Spieß faßt (vielleicht soll man sich die Löwen vom Spieß durchbohrt denken); weiter eine weidende Gazelle, die die Hinterbeine hebt und an deren Euter ein Junges saugt, eine ruhig stehende Flügelsphinx mit Krone, Zitzen unter dem Bauch, unter dem Halskragen das viereckige Tuch.

Nach der Form der Büchse — s. Randall-Maciver, El Amran and Abydos Taf. XLVII aus Elfenbein — wird man das Stück in das spätere Neue Reich setzen (Abb. 1,2).

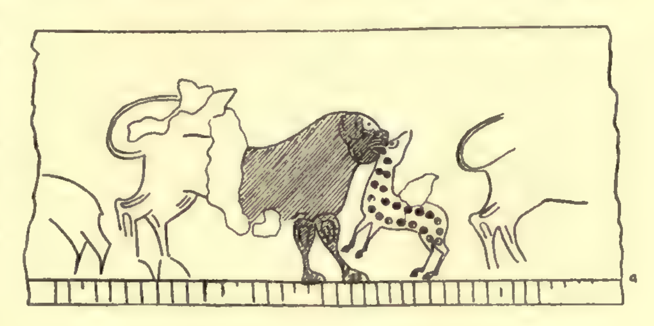


Abb. 3. Teil der Lederbespannung eines Holzkästchens des Neuen Reiches.

Im Stil schließt hier die von Schaefer, Äg. Zeitschr. 31, 105 ff. veröffentlichte Lederbespannung eines ovalen Holzkästchens des Neuen Reichs an. Die Figuren, je ein Löwe, der ein rotgefiecktes Gazellenkälbchen am Ohr packt, (ein dem oben behandelten verwandtes Motiv), gruppenweis wohl dreimal wiederholt, sind eingeritzt (Abb. 3).



Abb. 4. Schale aus Daphnae. Kairo 3554.

In dem Friedhof von Sanam bei Napata fand Griffith (Liverpool Annals of Archaeology X 104) den Deckel eines Faiencegefäßes. Unter einer plastischen, ab-



Abb. 5. Faienceschale. Museum Scheurleer. Innenbild.

wärts gekehrten Nymphäenblüte sieht man auf breitem Streifen eine Gazelle mit weit vorgestrecktem Kopf auf einen schwer zu bestimmenden Gegenstand zuschreiten. Hinter ihrem Rücken taucht eine Palme auf. Auf dem verlorenen größeren Teil müssen andere Tiere dargestellt gewesen sein. Die Funde von Sanam sind frühestens um 740, spätestens um 450 anzusetzen, die Felsgräber, in denen der Deckel gefunden wurde, werden der älteren Periode zugewiesen. Im Burlington Club, Art of ancient Egypt 1895 Taf. XXII Nr. 182, ist eine Faienceschale aus Sammlung Evans abgebildet, die drei um eine vielblättrige Rosette angeordnete Kreise zeigt. Im innersten Kreis schwimmen, wie auf den Schalen des Dhuti, Fische. Im nächsten sind Vögel dargestellt, vornehmlich Enten in verschiedenen Stellungen. Stilistisch erscheinen diese Vögel als Vorstufen zu denen der Schale von Daphnae (gegründet um 650 v. Chr.), die hier (Abb. 4) besser als in meinem Metallgefäßkatalog Kairo 3554 abgebildet wird. Ein ähnliches Faiencefragment im Museum Scheurleer mit



Abb. 6. Faienceschale. Museum Scheurleer. Außenbild.

Wasservögeln gehört nach Farbe und Technik in die Zeit nach dem Ausgang des Neuen Reichs bis zur Perserzeit. Im äußersten Kreis der Schale Evans finden wir Vierfüßler, wahrscheinlich Antilopen und Gazellen, zwischen die, im Gegensatz zu den ununterbrochen sich folgenden Tieren der inneren Streifen, sich Schilfblätter einschieben der gleichen Form wie auf dem Aryballos aus Hannover. Im Museum of Fine arts Bulletin Boston IX 28 ist eine unter König Pianchy um 740 v. Chr. datierte Schale aus blauer Faience abgebildet, die in der Mitte eine flache etwas erhabene Scheibe aufweist, um die ein breiter, glatter Streifen läuft, der von einem schmächtigen Flechtband abgeschlossen wird. Auf diesem Flechtband stehen in endloser Reihe vier durch mäßige Zwischenräume getrennte Tiere mit einem nach vorn gestreckten und einem rückwärts am Kopf anliegenden Horn. Soweit die Abbildung ein Urteil zuläßt, ist der Stil ägyptisch. Diese Schale aus der Mitte des VIII. Jahrhunderts ist wohl ein sicherer Beweis, daß hier eine den Schalen

von Nimrud gleichzeitige Entwicklung vorliegt, bei der zwar fremde Elemente, wie das Flechtband, eingedrungen sind, die aber an die einheimische Tradition anknüpft und vor allem nicht von den Nimrudfunden sargonischer Zeit abhängig sein kann.

Petrie, Medum and Memphis Taf. XXXIII 12 S. 44 hat eine von ihm als Goldschmiedemodell erklärte Bleischale abgebildet; sie zeigt um einen die Mitte einnehmenden Frauenkopf mit Ohrgehänge einen Tierfries: ein geflügelter Greif trennt zwei einander gegenübergestellte Gruppen. Die eine besteht aus einem ruhig stehenden Steinbock, dem ein Löwe nachschleicht, wobei er die linke Tatze gegen den Rücken des Bockes hebt. In der anderen Gruppe hat der Löwe den flüchtigen Steinbock von hinten gepackt. Nach oben schließt eine Perlschnur den Streifen ab. Petrie hat die Schale, deren Charakter er »more Persian than Greek« findet, um 400 datiert. Allein die von Petrie selbst angezogenen Stücke Palace of Apries Taf. XV S. 12, die doch frühestens der späthellenistischen Zeit angehören, lassen mich zweifeln, ob nicht auch der Bleiteller erst in hellenistische Zeit zu datieren sei.

In der Anbringung eines Emblems auf dem inneren Gefäßgrund trifft sich der Bleiteller aus Memphis mit einer nach Angabe des Vorbesitzers gleichfalls aus Memphis stammenden Schale aus mattgrüner Faience im Museum Scheurleer (Abb. 5 u. 6). Leider fehlt der aufsteigende Rand fast ganz, so daß ein sicheres Urteil über die Komposition schwer ist. Im Innern befindet sich eine, offenbar getriebene Metallarbeit nachbildende, prächtige Besmaske mit der merkwürdigen seit dem späten Neuen Reich belegbaren Anordnung des Haares mit zwei Spirallocken über den Ohren und im untern Teil noch glattem Bart, mehrfach der Breite nach geteilt. Krall in Benndorfs Heroon von Gjoelbaschi und Ballod, Prolegomena zur Geschichte der zwerghaften Götter geben Beispiele; in hellenistisch-römischer Zeit kommt diese Haar- und Barttracht nicht mehr vor. Außen, also an der gleichen Stelle, an der die Schale von Daphnae den Reliefschmuck trug, sehen wir um eine mittlere Rosette mit schwarz gefärbtem Mittelpunkt eine zweite angeordnet, die von einander mit der Spitze der äußeren Blätter berührenden langstiligen Blüten gebildet wird. Diese Blüten leiten sich wohl von Cyperusdolden her (Äg. Zeitschr. 40, 38), doch mögen »Lilien« oder Irisblüten wie sie Meurer, Vergleich. Formenlehre 441 zusammengestellt hat, von Einfluß gewesen sein. Ein dicht gedrehtes Flechtband umschließt die Rosette; auf ihm bewegen sich im Kreis allerhand Wüstentiere: eine Säbelantilope, ein Kamel, ein Steinbock, bartlos — an eine Rappenantilope wird man aber nicht denken wollen —, Strauß, Löwin, (mit Zitzen und ohne Mähne!) Mendesantilope, Gazelle (?), das letzte Tier ist weggebrochen, nur das am Boden schleifende, buschige Schwanzende ist erhalten (Wolf? Hyäne?). Ebenso ist von dem äußeren, wieder durch ein Flechtband getrennten Streifen, der möglicher, aber nicht notwendiger Weise den Abschluß bildete, so gut wie nichts erhalten. Hier waren Vierfüßler, meist Huftiere dargestellt, hochstämmige Pflanzen und eine Nymphäe waren eingestreut. Man glaubt eine Hyäne zu erkennen (vgl. meine Mastaba des Gemnikai I Taf. XXV 10), einen Hund oder ein junges Tier mit kurzen Beinen. Gravierung ist selten angewandt, die Einzelheiten sind ziemlich stark stilisiert, aber

die Umrisse naturgetreu. Der Stil der Tiere mutet nicht »saitisch«, auch nicht hellenistisch an, man fühlt sich eher noch an das Neue Reich erinnert.

Bemerkenswert ist im Gegensatz zu den mit Tieren geschmückten Schalen des phoinikischen Kreises das offenbare Bestreben, den Fries aus lauter verschiedenen Tieren zusammenzusetzen. Im Gesamtbild vergleicht sich am besten die bei Poulsen 34 wiedergegebene kyprische Bronzeschale, auf der gleichfalls bartlose Steinböcke vorkommen mit ganz entsprechenden Hörnern. Doch hält diese im Ornament völlig ägyptisierende Schale auch in der Vierteilung der Komposition das alte ägyptische Schema (das bei den im J. d. I. 1898 behandelten Schalen deutlich hervortritt und auf dem äußeren Streifen der Schale von Zagazig noch durchblickt) fest, während es auf der Besschale verlassen ist. Man kann hier entweder an eine innere ägyptische Entwicklung denken — dagegen scheint die strenge Vierteilung auf der Schale von Daphnae zu sprechen — oder an eine Rückwirkung der Nimrudschalen und ihrer Verwandten auf das ägyptische Kunstgewerbe, was mir nach Lage der Dinge das wahrscheinlichste scheint. Denn man wird unsere Schale am wahrscheinlichsten kurz vor die Saitenzeit setzen (also um 700).

Die langstengligen Pflanzen auf dem äußersten Streifen der Haager Schale und die hohen Papyrus der Kupferschale aus Kypros finden nun ihre Analogie auf dem oberen breiten Streifen des in Corneto gefundenen Bocchorisgefäßes (A. M. XXXXV 1920, 108 Beilage). Daß wir es hier mit einer echt ägyptischen Arbeit der Zeit um 715 zu tun haben, beweisen die neuerdings von Griffith in Sanam bei Napata, der äthiopischen Hauptstadt, gefundenen Faiencen (Liverpool Annals X Taf. 31, 7; 32, 4 ff.), die im Stil der Ornamente wie in der Technik genau übereinstimmen. Das Kompositionsprinzip des Bocchoriskrugs ist aber durchaus das der Schalen und Tassen von Nimrud und diesen gleichzeitig, der Stil jedoch rein ägyptisch.

Wir können nun dies Kompositionsprinzip (das bekanntlich auch in der kretischen Kunst angewandt wird) noch an einer Klasse ägyptischer Monumente nachweisen, die vom Ende des Neuen Reiches bis in die Perserzeit reichen, den mit Reliefdarstellungen versehenen Faiencebechern.

Im Journal of Egypt. Arch. 1918 sind zwei ehemals in der Sammlung Myres befindliche Kelche abgebildet, die aus Tune in Mittelägypten stammen. Sie sind nicht datiert, der Stil ihrer Reliefs weist auf ägyptische Arbeiten des späteren Neuen Reichs. Wallis hat sie der XXII. Dynastie zugeschrieben, womit die unterste Grenze bezeichnet sein dürfte. Als oberste kommt die spätere Ramessidenzeit in Betracht: in den vielen Gräbern der XXIII. Dynastie hat sich ähnliches nie gefunden. Der eine der Kelche (a. a. O. Taf. XXIV = Wallis, Egyptian Ceramic Art II Fig. 36; hier Abb. 7) zeigt am Fuß abwärtsgekehrte Papyrosdolden und Knospen. Der Kelchansatz ist mit einer Nymphäenblüte geschmückt. Darüber laufen zwei in Felder geteilte Streifen; in jedem Feld sehen wir die bekannte Gruppe des Pharao, der einen Gefangenen niederschlägt. Meist kniet der Gefangene vor dem König mit abgewandtem Kopf, nur im unteren Streifen wendet er ihn dem König ein- oder zweimal zu. Die Kartuschen neben dem Kopf des Königs sind sinnlos, kaum

als Hieroglyphen zu bestimmen. Neben ihnen erscheint einige Male, zum Teil arg verzeichnet, der Bogen, das alte Zeichen der Überwindung, über den Besiegten. Der König trägt die unterägyptische oder eine Götterkrone. Ob damit auf eine Entstehung der Vorbilder dieser Gefäße in Unterägypten hingewiesen wird, sei dahingestellt. Der Randstreifen weist Uzataugen in Felder eingeschlossen auf.

Der zweite Kelch (Journal a. a. O. Taf. XXIII = Wallis a. a. O. Fig. 37; hier Abb. 8) zeigt am Fuß abwärts hängende Palmblätter. Um den Kelchansatz schließen sich Papyrosdolden von nicht sehr gleichmäßiger Form und Papyrosknospen. Ein echt ägyp-



Abb 7. Faiencebecher. Eton College. Nach Journ. Egypt. Arch. 1318.



Abb. 8. Faiencebecher. Eton College. Nach Journ. Egypt. Arch. 1318.

tisches Strichband trennt von diesem Ornament die drei übereinander geordneten Figurenstreifen. Im untersten fährt ein Wagen mit einem Pferd und einem Lenker, der in der erhobenen Rechten Keule oder Pfeil, in der Linken Bogen und Zügel hält. Vor dem sechsspeichigen Wagen geht ein an den Armen Gefesselter, ein zweiter steht auf dem Kopf, über dem Wagen tauchen zwei Köpfe auf und ein Toter liegt da. Über dem sonst ähnlichen zweiten Wagen liegen zwei Tote, neben dem einen von ihnen (und ebenso neben dem Toten beim anderen Wagen ein Stock mit einer Scheibe, einigermaßen an den Fächer (?) erinnernd, den auf »phoinikischen« Schalen ein Begleiter des die Feinde zerschmetternden Königs trägt. Neben den Köpfen der Pferde, des Lenkers usw. stehen sinnlose Kartuschen. Unter dem Pferd des vorderen Wagens liegt ein Gefallener. Vor und hinter der Wagengruppe war nach

den Resten dargestellt, wie Gefangene niedergeschlagen werden. Der Lenker trägt den Schurz und soll wohl trotz der undeutlichen Abzeichen (vielleicht ist an der Stirn der Uräus angedeutet) der König sein. Im vielfach zerstörten oberen Streifen betet vor einer nur im Unterteil erhaltenen Gottheit der König mit Doppelkrone(?), während hinter dem Götterbild ein Mann mit Wedel (?) steht. Weiter rechts ein Vogel (Falke?) im Papyrosgebüsch über aufsprießenden Pflanzen [1]), daneben eine sinnlose ovale Kartusche. Dann ein Mann mit Gefangenem vor einer Göttin, Reste eines weiteren Mannes. Hinter der Anbetungsszene werden zwei Gefesselte von einem mit erhobener Keule ausschreitenden König im Schurz (vgl. hier die Photographie Burlington Club, Egyptian Art 1895 Taf. 18) verfolgt. Weiter links steht vor Isis-Hathor mit Hörnerkrone und Sonnenscheibe Hor-Teme mit dem Sichelschwert in der gesenkten Linken, mit der Rechten einen Gefangenen packend. Ein weiterer Gefesselter hinter Isis. Hinter Hor-Teme der aufrechte Geier. Mit Recht bemerkt der Herausgeber der beiden Kelche Rickett: »Without the breakages these vases might be in metal, the incised outline of the potters tool, the engraved lines of the burin giving sharpness and accent to the work. Their form is really better adapted to metal, the intricate decoration in relief imitates a type of design of which embossed and chased work furnish prototypes.« Er nennt die Arbeit »of an almost asiatic richness of design, a certain lack of severity even; theire is something exotic or not entirely Egyptian in their general aspect, though the composing elements are entirely native«. Es sind mit anderen Worten Arbeiten aus der Zeit, da die ägyptische Kunst einen gewissen asiatischen Einfluß erfahren hatte, aber nicht Arbeiten im späteren Mischstil. Der wird hier vielleicht vorbereitet, aber er ist noch(?) nicht da.

Mit dem zuletzt behandelten Becher steht ein anderer aus dem Besitz von Henry Wallis in nächster Beziehung. Er hat ihn Ceramic arts II Taf. IX ff. abgebildet. Am Fuß finden wir die Palmblätter, am Kelchansatz die Nymphäenblüte. Darüber breiten sich drei Streifen aus. Der den Rand bildende ist der schmalste. Wir sehen da Wasservögel in allerhand Stellungen, z. T. mit ihren Nestern. Im untersten, ein wenig breiteren Streifen werden Ochsen und Pferde durch eine Furt getrieben. Ein Krokodil hat ein Pferd von hinten gepackt. Leute, die die Tiere lebhaft vorwärts treiben, tragen Schurz und kurzen Stock, nicht unähnlich dem »Pfeil« des Wagenlenkers auf dem vorigen Becher. Die Szene auf dem breitesten, mittleren Streifen hebt sich von einer doppelten Reihe Papyros ab. Vieh setzt über ein Wasser. Aber das Motiv ist kaum noch verstanden. In zwei Booten fahren Männer, je einer von ihnen hält die lange Treidelstange; im hinteren Boot scheint ein zweiter ein Kalb heraufziehen zu wollen, neben dem ein Hirt im Wasser steht, ein dritter hält vorn im Boot mit beiden Händen ein Netz. Neben ihm erscheint

[1]) Vgl. dazu den Falken auf dem Relief aus Erment Lepsius, Denkm. IV 65 b, Ballod, Prolegomena zur Geschichte der zwerghaften Götter 30. Mehrfach, auch in dem Bestypus, berühren sich diese Vasen mit Typen der Ptolemäerzeit, die ihrerseits auf solche des Neuen Reichs zurückgreifen (s. unten).

im Wasser der Kopf eines wohl schwimmend zu denkenden Ochsen. Im nächsten Boot liegt ein Kalb, auf dem Schnabel des Bootes voltigiert ein Mann, wie wohl sämtliche anderen nur mit dem Schurze bekleidet, und will mit dem Bumerang eine vor ihm aufflatternde Wildgans jagen. Offenbar nahe dem Ufer stehen ihm gegenüber zwei Männer, von denen der eine ein Kalb am Kopf packt.

Eine ganz ähnliche Szene war auf dem Kelchfragment aus hellblauer Faience Kairo, Fayencegefäße 3774 Taf. dargestellt: über einem schmalen Wasserstreifen fahren drei Boote, ähnlich, wenn auch nicht in allem gleich denen des Walliskelches. In dem einzigen einigermaßen erhaltenen steht ein Mann, der mit der Stange das Boot vorwärts stößt, und ein zweiter, der ein Kalb in das Boot aufnimmt, während ein im Wasser stehender dritter Mann dem springenden (?) Tier zu helfen scheint. Den Kelchansatz umkleidet eine Lotosblüte. Das Stück ist 1895 gekauft worden. Bei den engen Beziehungen, die zwischen dem zweiten Direktor des Kairenser Museums und dem Künstler-Händler Henry Wallis bestanden, halte ich für wahrscheinlich, daß die Kairenser Vase und die Wallissche zu einem Fund gehören. In meinem Katalog der Faiencegefäße habe ich das Kairenser Bruchstück fragweise in die saitische Zeit gesetzt. Vor allem weil mir zwischen ihren Darstellungen und dem im Musée Égypt. II Taf. XLIII veröffentlichten saitischen Relief eine Beziehung zu sein schien. Allein stilistisch gleichen sich die Kelche und die saitisch-griechischen Reliefs nicht, auch nicht die den Reliefs nahestehenden Elfenbeine Capart, L'art Égyptien Taf. 191. Die Übereinstimmung geht vielmehr auf die gemeinsame Quelle zurück, die in den Klebs, Die Reliefs des Alten Reichs 60 f., dieselbe, Reliefs des Mittleren Reichs 87 f., behandelten Bildern vorliegt. Keine der Vorlagen wird dabei abgeschrieben, sondern nur der Inhalt übernommen. Das Thema klang an auch im Randstreifen der Bronzeschale von Gize und auf der Berliner Silberschale, wo die beiden auf den Kelchen vertretenen Bootformen vorkommen, und ebenso auf dem Becken von Zagazig (J. d. I. XXV 1910, 196, wo die Zusammenhänge schon kurz skizziert sind).

Wir können den Kreis noch erweitern durch das Bruchstück einer Schale aus schwarzem Stein in Kairo, deren Beschreibung ich nach meinem Katalog der Steingefäße 18 682 hierhersetze. »In einem Schiff, das am Bug einen Entenkopf, am Hinterteil einen Entenschwanz zeigt (das findet sich auf den ägyptischen Metallschalen und in der Seeschlacht Ramesses III. wieder) stehen: nach links eine nackte, nur mit Halsband und zwei Armbändern bekleidete Frau mit kurzem Haar, Ohrringen (?). Sie streckt den rechten Arm vor, in der gesenkten Linken hält sie zwei Vögel. Vor ihr ein nackter Mann mit langem Haar nach links mit zurückgewandtem Oberkörper schreitend. (Solche sich umwendende Figuren sind in diesem Kreis häufig). Sein Penis reicht fast bis zum Boden. In der vorgestreckten Rechten hält er zwei Nymphäenblüten, die Linke greift nach der Scham der Frau. Hinter der Frau stößt eine Frau mit der langen Stange das Boot fort. Fische, Vögel, Nymphäen umgeben das Boot, von einem zweiten ist noch die Treidelstange erhalten.« Die Reliefs sind außen angebracht, durch ihren erotischen Charakter fallen sie aus den gewohnten ägyptischen Darstellungen heraus. Ich habe nach dem

Stil das Stück »in das Neue Reich oder später« gesetzt und halte diese Datierung, die etwa auf die Äthiopenzeit führen könnte, für die Schale wie für das Becherfragment zutreffend. Unter das VIII. Jahrhundert möchte ich in beiden Fällen nicht gehen.

Unmittelbar mit der einen Myresschale vergleicht sich die von Petrie, Palace of Apries Taf. 26, 11 abgebildete Tonform. Zwischen zwei Besköpfen, auf denen ein Gebälk in Gestalt einer Hohlkehle ruht, steht ein einspänniger Wagen mit einem Lenker in genau der Haltung der Myresvase. Er wird durch die unterägyptische Krone als König bezeichnet. Das Wagenrad ist sechsspeichig. Über dem Pferd



a.



b.

Abb. 9. Faiencebecher. Athen Nationalmuseum. Nach Photographie des Instituts.

und vor ihm sieht man Gefangene und Tote, wiederum ganz ähnlich dem Bild der Myresvase. Petrie bemerkt zu dem durch die Fundumstände leider nicht genauer datierten Stücke »the elements are all Egyptian; but the combination of these, and the workmanship, are unegyptian, and probably due, to a Phoenician in Egypt.« Wallis hat im Text der Ceramic art II Fig. 39 einen im Athenischen Museum befindlichen, aus Ägypten stammenden Kelch abgebildet, den wir hier (Abb. 9) nach zwei Photographien des Instituts wiedergeben. Die Verwandtschaft springt in die Augen, nur erinnert der Stil der flachen Reliefs eher an den oben besprochenen Bronzeteller von Daphnae und etwa das Bocchorisgefäß. Am Fuß sind Blätter, die sich offenbar von den sonst hier üblichen Palmblättern ableiten, darüber

eine Nymphäenblüte am Kelchansatz mit Volutenblüten, die sich zwischen die Lotosblätter schieben. Wir kennen sie ähnlich hochstielig von dem Leidener Alabastron her. Hier bilden sie eine innere Pflanzenreihe wie auf dem einen Myreskelch die Papyrosknospen. Der breite, einfach eingefaßte Streifen darüber ist mit einem Fries von Besfiguren gefüllt. Soweit die Photographien und Wallis Zeichnung ein Urteil zulassen — meine älteren Notizen sind verloren —, tragen sie den Schurz mit langem Schwanz, am Kopf eine Feder. Der eine geht mit eingestemmten Armen im Tanzschritt, ein zweiter hält wohl Kastagnetten in den Händen, ein dritter wendet den Oberkörper einem hinter ihm stehenden, in kleinerem Maßstab dargestellten Gefangenen zu, den er am Schopf oder an zwei Federn auf dem Haupt packt. Vermutlich war ein vierter Bes ähnlich beschäftigt: in der erhobenen Linken scheint er eine kurze Keule zu führen. Mit solch einzelner Feder statt der Federkrone erscheint Bes auf dem bei Lepsius, Denkm. IV 65 b wiedergegebenen Relief des spätptolemäischen Tempels von Erment ausgerüstet; aber das Vorbild dafür geben Skarabäen des Neuen Reichs, wie man bei Ballod, Prolegomena zur Gesch. d. zwerghaften Götter sehen kann [1]). Zwischen und über den Bes erscheinen Pflanzen (Cyperus? Schilfblatt?). Im Randstreifen finden wir einen endlosen Fries hieroglyphenartig gezeichneter Vögel in verschiedener Haltung. Recht ähnliche Vögel erscheinen neben Uräen und Papyros auf dem Kugelaryballos aus Kameiros Perrot-Chipiez III Taf. V, der den Namen des Apries trägt. Vermutlich sollen die Vögel da Falken bedeuten. Man wird den Athener Kelch ziemlich dicht an die saitische Zeit heranrücken, aber um des Stiles willen schwerlich ihn dieser selbst zuweisen dürfen.

Dieser Ansatz wird wohl bestätigt durch einen Kelch in Berlin, den Wallis a. a. O. 24 abbildet, dessen Beschreibung ich zumeist dem Berliner Verzeichnis von 1899, 445 Nr. 4563 entlehne. Der Fuß fehlt. Am Kelchansatz ist eine Nymphäenblüte, dann ein wie auf der Athener Vase einfach eingefaßter Mittelstreifen mit einer hockenden Götterneunheit. Sie trägt Sonnenscheiben auf dem Kopf und die Feder der Wahrheit in den Händen. Im Randstreifen sind Besfiguren, Hathorköpfe, Uzataugen (wie wir sie auch auf dem einen Myreskelch antrafen). Eine Inschrift meldet, daß das Gefäß mit einem Erbprinzen Sesonchosis zusammenhängt, der, wie wir jetzt sagen können, nur der Sohn Osorkons II. und der Königin Karoama gewesen sein kann, also um etwa 880 lebte (er starb nach Breasted 877 v. Chr.). Da der Stil nichts mehr von der Lebendigkeit der Myreskelche hat, die Faience nicht unähnlich dem Athener Exemplar ist, aber der Stil noch straffer, so wird man vorläufig die Myresgruppe vor den Berliner Kelch, das Athener Exemplar hinter ihn setzen, womit alle anderen Beobachtungen sich gut vereinigen. Berlin besitzt noch aus etwa der gleichen Zeit den Kelch 9066, der zwischen den Kelchblüten »Sumpfblumen zeigt, zwischen denen Vögel nisten«. Eine zur selben Kategorie gehörige Faienceflasche zeigt im Relief u. a. einen Hirten mit Rindern im Sumpf,

[1]) Vgl. auch den tanzenden Bes mit Kastagnette und drei einzelnen Federn auf dem Kopf bei Petrie, Tell el Amarna Taf. XVI, 180.

also das hier beliebte Motiv. Angefügt mag ein Kelchfragment aus tiefblauer Faience in der Sammlung Scheuleer werden, auf dem man in energischem Relief abwechselnd Papyri von Hathorköpfen bekrönt und stehende Bese mit hohen Federkronen sieht, als Abschluß am Rand ein Fries vier- und sechsblättriger Blüten.

Auch ein weiteres Bruchstück des Museums zu Kairo gehört hierher. Kairo 3812 von leuchtend hellblauer Farbe bietet zu unterst einen Wasserstreifen, dann Ḥarpokrates auf einer Nymphäe sitzend, zwischen hohen Papyri, am Rand ein einfaches Stabband. Auf Grund der Farbe, die auch von der des Alabastrons in Leiden nicht allzusehr abweicht, habe ich das Stück im Katalog der XXII. Dynastie zugewiesen.

Damit ist das mir zugängliche Material erschöpft[1]); man mag darauf hinweisen, daß in der römisch-ägyptischen Faienceindustrie sich Tierfriese »orientalischen« Stiles gar nicht selten finden, daß derartige Erzeugnisse bis Pompei gekommen sind (Wallis, Egyptian ceramic art I Fig. 125 ff.), daß in den Schalen ptolemäischer Zeit (a. a. O. 180) ein letzter Widerhall der alten Rosettenschale gefunden werden könnte (obgleich Unteritalisches wohl als Vorbild näher liegt). Im ganzen kann man das Ergebnis dahin zusammenfassen, daß wir in Ägypten von etwa 1500 an eine ununterbrochene Reihe von Denkmälern finden, die teils in Form und Anordnung der Dekoration, teils in den Typen, und mit den oben ausgesprochenen Einschränkungen auch im Stil enge Beziehungen zu dem »orientalischen« Stil, und damit zu den »phoinikischen« Schalen zeigen und daß in Ägypten wenigstens diese Denkmäler bis in die persische Zeit herabreichen, ohne daß jemals ein eigentlich »phoinikisches« Stück in Ägypten zutage gekommen wäre.

Anhangsweise sei hier noch eine in Gezer gefundene Faienceschale erwähnt, die Macalister, Excavations of Gezer Taf. CCV b abbildet (II S. 338). Die Schale gehört frühramessidischer Zeit an. Innen am Boden findet sich eine doppelte Rosette, außen »a simple rosette of 27 radiating lines is surrounded by nineteen white ovals on a blue ground, around which again are a series of compartments alternately narrow and broad — the former containing a plant, the latter two animals. Around the bottom of the sides runs a row of white lozenges on a blue ground.« Weitere hierher gehörige syrisch-phoinikische Funde sind mir, abgesehen von dem in Anm. 1 erwähnten Fläschchen aus Karthago, nach Delatre ein mit korinthischen Aryballen zusammen gefundenes Unikum, nicht bekannt geworden.

[1]) Daß damit die in unseren Museen verwahrten in diesen Zusammenhang gehörigen Stücke keineswegs erschöpft sind, mag folgende Notiz aus dem British Museum zeigen: »aeg. Abt. 4766. Kästchen aus grünlicher Faience; zu beiden Seiten eines Baumes geflügelter Löwe (l.) und geflügelter Stier (r.) in Tiefrelief. An den Schmalseiten geflügelter, hockender ägyptischer Greif mit Sonnenscheibe, hinter ihm die Papyrushieroglyphe in einem Untersatz, auf ihr die Sonnenscheibe. Das Innere des Kästchens ist oval ausgehöhlt.«. — Das Louvre verwahrt eine Anzahl in diesen Zusammenhang gehörige Elfenbeine, deren Veröffentlichung die Direktion 1897 vorbereitete! — Ein Faienceväschen aus Karthago mit Löwenfries, zwischen den Löwen Bäume bei Delattre, Nécropole de Douimes in Mémoire antiquaire de France 56, Fig. 17 f.; wohl VII. Jahrh.

III. Die einzelnen Fundgruppen.

Im folgenden soll unter ständigem Vergleich der Verzeichnisse bei Dumont-Chaplain, Céramiques de la Grèce propre I 112 ff. und von Poulsen, Orient und frühgriechische Kunst ein für die Funde außerhalb Italiens möglichst vollständiger und vielfach auf eignen Notizen (in » . . . «) beruhender Katalog gegeben werden — für die Nimrudschalen in engem Anschluß an Layard —, der darum nötig ist, weil Poulsen teilweise sehr flüchtig gearbeitet und das ihm vorliegende Material auch nicht immer glücklich zusammengefaßt hat Wir halten uns ausschließlich an Formen und Fundorte; die Versuche, nach dem Stil Klassen aufzustellen, sollen erst im letzten Abschnitt geprüft werden.

A. Der Fund von Nimrud.

a) Schüsseln. (Ich folge der von Layard-Zenker, Babylon und Niniveh 183 ff. gegebenen Einteilung und Nummerierung und füge die Bezeichnungen Dumont-Chaplains und Poulsens hinzu).

1. Mit beweglichem, kreisrundem Henkel, der durch zwei auf einer Rolle sitzende Ösen lief. Zwei Friese und ein Mittelbild, »getrieben und graviert. Der Stil erinnert an die kretischen Schilde«. Layard, Monuments II Taf. 65, Dumont-Chaplain Nr. 23 Poulsen B 7. Nach Layard und Perrot (bei Dumont-Chaplain) ägyptisierend, nach Poulsen mit überwiegend assyrischer Dekoration.

2. Mit gleichem Henkel. Drei Tierfriese, der Grund bis auf eine Mittelrosette undekoriert. »Figuren getrieben und graviert. Stil mit 1 nicht näher verwandt«. Layard a. a. O. Taf. 60, Dum.-Chapl. Nr. 16, Poulsen C 6 Sonderstil.

3. An Stelle des Henkels zwei Ringe, die in Röhren gehen, welche an einem Rahmen befestigt sind, der um etwa ein Dritteil des Randes läuft. Um die Mittelrosette sind vier nach außen an Breite zunehmende Friese angeordnet, der eigentliche Rand bleibt frei. Layard a. a. O. Taf. 57 A. Dum.-Chapl. Nr. 17. Poulsen A 11. Nach Layard in Charakter und Behandlung assyrisch, nach Poulsen überwiegend ägyptisch!

4. Glatte flache Schüssel mit graviertem, geflügeltem Skarabäus von einem Punktkreis umgeben. Layard-Zenker Taf. XIV G, H, etwas abweichend Monuments II Taf. 58 B. Wohl Dum.-Chapl. 30 b.

5. In der Mitte Rosette, dann 4 Streifen, abwechselnd ein Papyrusbogenfries und ein Tropfenfries. Rand breit, glatt. Layard a. a. O. Taf. 57 D. Dum.-Chapl. Nr. 1. Taf. V 6 stellt das Muster auf den Kopf. Poulsen A 13, überwiegend ägyptisch.

b) Teller.

1. Flach, die Mitte ein wenig in die Höhe gebogen. In der Mitte Blütenrosette, darum 5 Palmettenbänder, dann bis zum Rand breiter vierteiliger Figurenfries. Layard a. a. O. Taf. 63. Dum.-Chapl. Nr. 25. Poulsen A 7. Nach Layard ist die Arbeit zwar nicht rein ägyptisch, jedoch mehr als sonst an einem anderen Exemplar, außer etwa der Schale Monuments II Taf. 68 Mitte der oberen Reihe. Nach Poulsen überwiegend ägyptisch.

1a. Flach. In der Mitte Rosette, dann Palmettenbänder, am Rand breiter Figurenfries. Layard a. a. O. Taf. 68 Mitte oberste Reihe. Dum.-Chapl. Nr. 27. Poulsen A 3. Nach ihm nur graviert, überwiegend ägyptisch.

2. Tief, mit breitem in die Höhe gebogenem Rand, wie an einem Suppenteller. In der Mitte Rosette von einem Tierfries umgeben, dann breiter Figurenfries. Ein Kymation leitet zum abgesetzten Rand über, an dessen abermals abgesetztem Rand ein Fries mit einander jagenden Tieren läuft, »getrieben, nur die Rosette mit dem innern Tierfries graviert, Einzelheiten auch an den getriebenen Figuren graviert«. Layard a. a. O. Taf. 64, Dum.-Chapl. Nr. 24. Poulsen C 2. Nach Layard ist die Behandlung und Zeichnung dieses sehr schönen Stückes assyrisch, obwohl die Kostüme einen ägyptischen Charakter haben. Nach Poulsen Sonderstil.

3. Flach. In der Mitte oval mit punktierten Rauten bedeckt, mit 9 silbernen Buckeln besetzt, von vier Berggruppen umgeben. »Die Arbeit ist ziemlich grob, die Hauptmasse ist von außen nach innen getrieben, die Einzelumrisse von innen eingedrückt. Die meisten der Tiere auf den Bergen sind graviert, einzelne aber getrieben, überall sind die Einzelheiten graviert«. Layard a. a. O. Taf. 66; Dum.-Chapl. Nr. 21. Poulsen B 1. Layard und Poulsen stimmen in der Betonung des assyrischen Stils überein, Layard hebt die sehr genaue und sorgfältige Arbeit hervor.

4. Der mittlere Teil etwas in die Höhe gebogen. In der Mitte Stern mit Rosetten zwischen den Zacken, dann 5 den ganzen Teller füllende Tierstreifen, die durch 8 Figuren in Hochrelief mit Doppelgesicht wie durch Pfeiler in Felder geteilt werden, sehr beschädigt, »getrieben und graviert«. Layard a. a. O. Taf. 61 A, Dum.-Chapl. Nr. 9. Poulsen C 1. Nach Layard die Gesichter der Pfeilerfiguren von ägyptischem Charakter, nach Poulsen Sonderstil.

5. Getrieben und graviert. In der Mitte Gebirge aus dem vier ägyptisierende Frauenköpfe auftauchen. Zwischen den Hügeln sind Tiere und Bäume eingegraben. Ein Rand von Figuren, fast rein ägyptisch, aber leider nur zum Teil erhalten, bildet den äußern Umkreis des Tellers. Man sieht einen Mann, der auf einem Thron sitzt, unter einem verzierten Bogen, vor ihm eine besartige Gestalt. Die nächste Gruppe zeigt einen ägyptisch gekleideten Mann, die Streitkeule in der Rechten schwingend, mit der Linken Bogen und Pfeil und den Schopf eines vor ihm kauernden, kleiner dargestellten Gefangenen fassend. Zwischen den Beinen des Kriegers, der so als Pharao gekennzeichnet wird, schreitet ein kleiner Löwe. Eine ägyptisch gekleidete Göttin mit der Sonnenscheibe hält dem König das Krummschwert entgegen, das hier freilich etwas dei Feder der Wahrheit, dem gewöhnlichen Attribut der Göttinnen, angeähnelt ist. In der Linken hält sie nach Layard ein Szepter. Dann folgt Bes, von zwei mit ihm tanzenden ägyptischen Königsfiguren flankiert, die ihre Hände nach seiner Federkrone auszustrecken scheinen. Weiter dann eine bartlose Figur in merkwürdigem Schurz (wie er auf phoinikischen Denkmälern zuerst vorkommt) mit einer Vase und einem Halskragen in den Händen. Eine ähnliche Figur steht ihr gegenüber, dazwischen aber eine bartlose Figur in langem Gewand, nach Layard mit einer ägyptischen Götterkrone, in der einen Hand einen Bumerang (?), in der andern nach Layard einen Bogen (?). Götterfiguren, unter denen Layard den Amon und eine

Göttin erkennen wollte, ein Greif, eine Schlange waren in dem fast ganz zerstörten Teil des Tellers dargestellt. Ich habe die Beschreibung so ausführlich gegeben, weil einesteils die Zeichnung ohne Layards Text vieles nicht erkennen läßt, andrerseits Layard einige für seine Zeit begreifliche Irrtümer in der Benennung der Figuren begangen hat. Dann aber bietet keine unter allen Nimrudschalen so viele Vergleichspunkte zu den früher behandelten ägyptischen Kelchgefäßen, deren Zugehörigkeit in diesen Kreis damit erwiesen wird. Die Nimrudschale hat auch die gleichen unverständlichen Hieroglyphen, die gleichen kleinen rechteckigen Kartuschen, ihr Stil ist aber viel unreiner als der der sicher von Ägyptern gearbeiteten Kelche. Layard a. a. O. Taf. 61 B, Dum.-Chapl. Nr. 20. Poulsen B 4, überwiegend assyrisch.

6. Der Boden ist in der Mitte hochgetrieben. In der Mitte Rosette, dann zwei schmale Palmettenbänder, ein breiter Figurenstreifen (Raubvögel, die paarweis Hasen zerfleischen), am Rand endloser Fries gleicher Raubvögel. Layard rühmt die sehr schöne Arbeit. Layard a. a. O. Taf. 62, B. Dum.-Chapl. Nr. 18, Poulsen C 4 Sonderstil.

7. Flach. In das Kupfer sind in der Mitte und in zwei Reihen um die Sternscheibe kleine Buckel von Silber eingelegt. In der Mitte Stern, zwischen den Zacken Zickzacke und darauf Scheiben, dann zwischen zwei glatten Streifen ein Papyrosfries, am Rand ein breiter Streifen mit sich wiederholendem Zinnenmuster, in dessen Felder Ziegen (?) und Rosetten gesetzt sind, nach Layard mehr als 600. Die Tiere sind jedes durch drei Schläge mit einem stumpfen Instrument oder einem Stempel gemacht (Layard). Layard a. a. O. Taf. 57, E. Dum.-Chapl. Nr. 10. Poulsen C 3 Sonderstil.

8. Ähnlich wie 7, nur sind zwischen den Sternzacken unter den Scheiben noch eine Art Kartuschen angebracht. Den Abschluß bildet ein schmaler Palmettenfries und dann folgen, durch schmale glatte Streifen getrennt, 6 Friese kleiner Gazellen, nach Layard wieder über 600. Vermutlich auf der Sternscheibe sind 8 silberne Knöpfe befestigt (s. Layard). Layard a.a. O. Taf. 59 C, Dum.-Chapl. Nr. 5. Poulsen C 5 Sonderstil.

9. Tief. In der Mitte ein eingegrabener Stern (Perrot: Rosette), den ein Flechtband und Lotosfries umgeben, Flechtband, an der Seite vier Gruppen, die einen Löwen vorstellen, der im Röhricht lauert, im Begriff sich auf einen Stier zu stürzen (Perrot: large zone de taureaux et de lions séparés par des tiges de papyrus). Nicht abgebildet. Dum.-Chapl. Nr. 30 p. Poulsen vacat [1]).

10. Flach. In der Mitte geflügelter Skarabäus, der die Sonnenscheibe in die Höhe hält, darum Flechtband und Lotosfries, dann ein doppelter Fries, der innere

[1]) Möglicherweise ist dies das von mir folgendermaßen beschriebene Stück: »In der Mitte 16-blättrige Blüte, die Blattspitzen durch ein Flechtband verbunden, dann ein von glatten Streifen eingefaßtes Flechtband. Lotosbogenfries mit Punkten r. und l. von den Blüten, ein glatter Streifen, ein Flechtband, abermals glatter Streifen und Flechtband. Auf dem oben von einem Flechtband abgeschlossenen Tierfries sieht man einen Löwen mit geöffnetem Maul, vor ihm Papyrosstauden, dann einen einhörnigen Stier, eine kleine Papyrospflanze, Löwen, Stier usw., alles in ganz flachem getriebenem Relief«. Ist dieser Teller nicht mit Dumont-Chapl. N. 30 p identisch, dann fehlt er in ihrem Verzeichnis.

mit Bäumen, Rehen, geflügelten Uraei, Sphingen und Papyrospflanzen, der äußere mit Skarabäen, fliegenden Schlangen, Rehen und Bäumen, alles graviert. Nicht abgebildet. Dum.-Chapl. 30 f. Poulsen vacat.

11. Flach, der Boden etwas erhaben. Ihn bedeckt ein Blütennetz mit einem silbernen Knopf in der Mitte. Am breiten Rand Fries von vier übereinander angeordneten und miteinander verflochtenen »phoinikischen« Palmetten. Layard a. a. O. Taf. 62 A, Dum.-Chapl. Nr. 4. Poulsen B 3 nur graviert, überwiegend assyrisch.

12. Flach. Rosette als Mittelscheibe eines Stern, zwischen dessen Zacken Falken mit ausgebreiteten Flügeln und Sonnenscheibe auf dem Kopf. Weiter durch schmale glatte Streifen getrennt zwei in Felder geteilte Friese mit Flügeltieren, die meisten mit vier ausgebreiteten Flügeln. Layard a. a. O. Taf. 57 B. Dum.-Chapl. Nr. 14 »les sujets sont difficiles à distinguer«. Poulsen A 12, überwiegend ägyptisch.

13. Flach mit omphalosartig aufgetriebenem Boden, graviert. In der Mitte Scheibe von einem Blätterbogenfries umgeben, in weitem Abstand schmaler Fries mit durch je drei Papyri getrennten Tieren und ägyptischen Emblemen; ein ähnlicher Fries, bei dem aber je eine Palme die Figuren trennt, am Rand. Layard a. a. O. Taf. 58 A. Dum.-Chapl. Nr. 8. Poulsen A 14, überwiegend ägyptisch.

14. Tief. In der Mitte kleine Rosette von zwei ineinander geflochtenen sphärischen Vierecken umgeben, deren Spitzen in Knospen und Blüten assyrischen Stils endigen. Es folgen, durch je einen schmalen glatten Streifen getrennt, zwei schmale Palmettenfriese. Sonst glatt. Layard a. a. O. Taf. 58 C, Dum.-Chapl. Nr. 3. Poulsen A 15, überwiegend ägyptisch!

15. Tief. In der Mitte Rosette durch Flechtband eingeschlossen, dann drei kleine Palmettenfriese, unten durch glatte Streifen, oben durch Flechtbänder abgeschlossen, alles weitere glatt. Layard a. a. O. Taf. 58 D, Dum.-Chapl. Nr. 2. Poulsen A 16, überwiegend ägyptisch!

16. In der Mitte Rosette, von der ein Stern ausgeht, zwischen dessen Zacken anscheinend eine Kartusche von drei Knöpfen flankiert wird. Weiter bis zum Rand drei durch glatte schmale Streifen getrennte Figurenstreifen, von denen der erste und dritte in Felder geteilt ist, die vierflügelige Skarabäen und Falken (oder nach meiner Notiz wieder Skarabäen) einschließen, der mittelste Streifen zeigt Rehe durch Buketts getrennt (Perrot, Plantes à cinq tiges?). Layard a. a. O. Taf. 58 E, Dum.-Chapl. Nr. 12. Poulsen A 17, überwiegend ägyptisch!

17. In der Mitte Rosette, dann drei Palmettenfriese durch glatte Streifen getrennt und von Flechtbändern eingeschlossen. Nach einem breiten, glatten Streifen Fries mit schreitenden Flügelsphingen durch vier Papyros getrennt. Layard a. a. O. Taf. 58 F (verdruckt E). Dum.-Chapl. Nr. 19. Poulsen A 18, überwiegend ägyptisch!

18. In der Mitte Rosette, deren Herz von einer kleinen Rosette eingenommen wird, die ein sphärisches Viereck umgibt. Es folgen, durch glatte Streifen getrennt, drei Tropfenbänder, dann, wieder durch glatte Streifen getrennt, drei Figurenfriese: 1. abwechselnd geflügelte Schlangen und vierflügelige Skarabäen, 2. Kartuschen in wechselnder, mißverstandener Form, 3. endlose Reihe laufender Strauße. Layard a. a. O. Taf. 59 A, Dum.-Chapl. Nr. 7. Poulsen A 4, überwiegend ägyptisch.

19. In der Mitte Stern mit Scheibe, deren Zentrum eine Blüte einnimmt. Zwischen den Zacken spitze Winkel und kleine Scheiben. Dann drei, durch glatte Streifen getrennte, in Felder geteilte Friese mit abwechselnd stehenden Flügelsphingen und knienden Figuren im ägyptischen Schurz mit Lotosblüte in jeder Hand. Layard a. a. O. Taf. 59 B, Dum.-Chapl. Nr. 11. Poulsen A 5, überwiegend ägyptisch.

Dumont bemerkt, daß zwei weitere Teller 30 d und e dieselben drei Friese aufweisen, aber in der Mitte eine achtblättrige Rosette und bei dem einen aufgesetzte Silberknöpfe. Ich habe folgendes notiert: »Es sind drei ähnliche Teller, die die Nummern 17, 20 und 8 (43) tragen. 17 hat alle Figuren fein graviert, die Felder mit Figuren sind punktiert. Die knienden Figuren der beiden unteren Kreise sind beflügelt, die des obersten nicht. Nr. 20 ist ganz ähnlich. Nr. 8 hat in der Mitte einen Stern mit Rosette, die Knienden sind alle flügellos. Zwischen den Strahlen des achtstrahligen Sternes auf punktiertem Grunde eine Scheibe über einem Tropfen oder einer Kartusche«. Also ist dies der Layard a. a. O. Taf. 59 B abgebildete Teller. Da Perrot Stern und Rosette auch sonst nicht auseinanderhält, wird in allen Fällen ein Stern die Mitte einnehmen. Die beiden anderen Teller müssen die Nr. 20 und 21 erhalten.

22. Tief, Form wie Layard a. a. O. Taf. 58, C = b 14, F = b 17. In der Mitte Rosette mit aufgelöstem, sphärischem Viereck im Herzen, dann, eingefaßt von glatten Streifen, zwei Tropfenfriese und zwei Friese mit Tieren (Ziegen, Rehe durch Buketts wie bei b 16 getrennt). Layard a. a. O. Taf. 59 D, Dum.-Chapl. Nr. 6. Poulsen A 6, überwiegend ägyptisch.

23. Flach. In der Mitte Rosette, anschließend ein Streifen abwechselnd schmaler und breiter hochgestellter Felder, die breiten mit je zwei übereinander gestellten Knöpfen. Es folgen bis zum Rand vier glatte und vier ornamentierte Friese, die letzteren in Felder geteilt, die abwechselnd glatt und punktiert sind. Die punktierten Felder tragen im ersten und letzten Streifen Blüten, im zweiten Uzataugen, im dritten »ägyptische Ägiden«. Layard a. a. O. Taf. 59 E, Dum.-Chapl. Nr. 13. Poulsen A 3 überwiegend ägyptisch.

c) Schalen.

1. Tief. »Getrieben ohne jede Gravierung.« Mit sehr sorgsam gearbeiteten Figuren von Tieren (miteinander kämpfenden Löwen und Greifen?) verziert, die in eigentümlicher Verwirrung untereinander verflochten und gruppiert sind und die ganze innere Fläche bedecken. Layard a. a. O. Taf. 67, Dum.-Chapl. Nr. 22, Poulsen B 2 (der wohl mit Recht unter den Tieren Stiere mit einem Horn aufzählt, dessen Behauptung, es sei Gravierung vorhanden, aber irrtümlich sein dürfte), überwiegend assyrisch.

2. Ein Fragment mit Löwen und Stieren in sehr feiner Arbeit. Sonst nirgends erwähnt.

Layard spricht dann noch von zierlichen, glatten Schalen, deren er eine auf Taf. XIV k von »Niniveh und Babylon« abbildet, die wie oben (S. 182) gezeigt, von ägyptischer Form ist, dann von ein oder zwei geriefelten und von einigen mit einem einfachen getriebenen Stern in der Mitte.

Eine »Schale« — die genauere Form ist leider für die folgenden Nummern C 3—7 nicht festzustellen — ist abgebildet bei Perrot-Chipiez II 741. Ich habe davon

folgende Beschreibung gemacht, die ich unter Vergleich von Dumont-Chaplain 30 k hersetze: »Ein großer siebenstrahliger Stern nimmt die Mitte ein, dessen Zentrum ein eben solcher Stern bildet. Zwischen die Zacken des kleineren Sterns sind Kreischen, zwischen die des größeren kleine von einem Punktkreis eingeschlossene Sterne mit Kreischen zwischen den Zacken gesetzt. Rechts und links von jedem Zacken des großen Sterns ein Kreischen, am Fuß der Zacken ein Papyros. Von einem breiteren unteren und einem schmaleren oberen glatten Streifen eingefaßt, läuft ein Fries von Pseudohieroglyphen, dann ein Fries von kleinen Blüten mit 7 Blättern und dem Papyroszeichen im Wechsel, endlich ein breiterer Streifen von pseudoägyptischen Königsringen, bekrönt mit Federn, im Innern fünf Zeilen horizontaler Pseudohieroglyphen. Gegen den Rand hin noch eine weitere pseudohieroglyphische Inschrift. Ganz am Rand steht in phoinikischen Zeichen Baalazar (s. oben S. 185). Die Ornamente scheinen wie das ganze Gefäß nicht getrieben, sondern gegossen und nur nachgraviert. Unter den Hieroglyphen, die späten Charakter tragen, erkennt man den stehenden Löwen, das Uzatauge, den Falken mit der Geißel am Rücken, das Zeichen für Gold, das Uaszepter, das Determinativ U 20 für Schwere, Mineralien, und vielleicht einige andere. Poulsen A 2, überwiegend ägyptisch.

4. »Achtblättrige Blüte oder Stern in der Mitte, zwischen den Blättern Punkte. Jedes Blatt endet in eine Art Palmette, die durch eine Punktreihe verbunden sind. Dann folgt ein Streifen mit kleinen Blüten zwischen Punktreihen, dann ein glatter Streifen und zwei durch Punktreihen eingefaßte Papyrosbogenfriese, die durch einen Blütenstreifen getrennt werden.« Layard a. a. O. Taf. 68 unterste Reihe rechts. Vielleicht Dum.-Chapl. 30 m.

5. »Schale mit bloßer Rosette ohne Stern, zwei schmale Ornamentbanden, ein etwas breiterer Streifen mit Steinböcken und dazwischen gesetzten Pflanzen. Jedes zweite Tier sieht sich um. Dieser Fries wird nahe dem Rand wiederholt.« Wahrscheinlich Layard a. a. O. Taf. 68 unterer Streifen Mitte und Dumont-Chapl. Nr. 30 t. Ebenso wie die folgenden Nummern bei Poulsen nicht angeführt (vergl. c 10).

6. »In der Mitte siebenzackiger Stern, zwischen die Zacken ist eine Art Nymphäenblüte gesetzt. Am Rand des den Stern umschreibenden Kreises hängen Tropfen. Es folgt ein locker gezeichneter Nymphäenbogenfries, dann ein Tropfenfries, stets durch glatte Streifen getrennt.« Vielleicht Dum.-Chapl. Nr. 30 r. Nicht abgebildet.

7. »In der Mitte Stern mit punktiertem Füllgrund und kleinen Kreisen darin, eingefaßt von einem Punktkreis, dann zwei durch glatte Streifen jeweils abgeteilte Friese, 1. mit Schlangen über dem Korb auf der Papyrosstaude, Greifen mit Löwenschwänzen, Falken in Hockstellung mit der Sonnenscheibe auf dem Haupt, 2. Skarabäen mit ausgebreiteten Flügeln, Blüten, alles punktiert und graviert.« Das Stück scheint nirgends erwähnt.

Bei Layard Monuments II Taf. 68 sind noch folgende Fragmente und vollständige Schalen (?) gezeichnet:

8. Oberste Reihe links. In der Mitte Rosette, am abgesetzten Rand Flügellöwe mit Sonnenscheibe auf dem Haupt. Dum.-Chapl. Nr. 28. Poulsen vacat.

9. Oberster Streifen rechts. In der Mitte Scheibe, zwei Palmettenbogenfriese zwischen Flechtbändern, breiterer Randfries: geflügelte Skarabäen zwischen Flügelsphingen. Dum.-Chapl. Nr. 26.

10. Unterster Streifen Mitte. In der Mitte Rosette mit sphärischem Fünfeck, vier durch glatte Streifen getrennte Ornamentstreifen, zwei ebenso getrennte und gleichfalls schmale Friese, 1. sich umschauende Rehe durch Papyri getrennt, 2. schreitende Rehe (?) im Wechsel mit ägyptischen Ägiden (?). Anscheinend nirgends erwähnt. Oder ist es c 5?

11. Unterster Streifen links. Sphärisches Viereck in der Mitte um eine Rosette, die Spitzen des Vierecks sind von assyrischen Palmetten besetzt, weiterhin zwei Palmettenfriese.

Aus Perrots Notizen bei Dum.-Chapl. ergibt sich, daß Flügelskarabäen, Flügelsphingen und Flügelgreifen noch mehrhaft auftreten, ebenso »cerfs« (Rehe?) im Wechsel mit Pflanzen, Rosetten, und allerhand nicht sicher bestimmbare Ornamente. Auch das Motiv des von Raubvögeln zerfleischten Hasen, in getriebener Arbeit, kehrt noch einmal wieder. Man sollte meinen, es müßte zu den Ehrenpflichten des British Museums gehören, endlich die Layardschen Kleinfunde in einer dem Stand der heutigen Wissenschaft angemessenen Weise herauszugeben. Nicht einmal der neuste Führer hält es für notwendig, bei diesen in den verschlossenen Glaskästen schwer studierbaren Gegenständen länger zu verweilen.

d) Tassen.

17 Näpfe oder Tassen wurden nach Layard gefunden, aber nur drei davon trugen Ornamente. Der eine von ihnen ist Layard, Monuments II Taf. 68 unten links und im ersten Streifen abgebildet. In der Mitte am Boden ist ein Stern in getriebener Arbeit, der von einer Rosette umgeben ist. Die Jagdszene umschließt ihn in hohem Relief. Ganz ähnlich ist die Mitte des zweiten, Layard a. a. O. Taf. 68 unten rechts und zweiter Streifen, veröffentlichten Napfes. Layard hebt das sehr hohe Relief hervor, und für beide Tassen die besonders altertümliche Behandlung der Figuren, in welcher Beziehung sie den früher in Nimrud entdeckten Elfenbeinarbeiten gleichen. Ferner fühlt er sich an die ältesten griechischen Kunstwerke und die bemalten Tongeschirre aus etruskischen Gräbern erinnert, so sehr, daß er beiden ein und denselben Ursprung glaubt beilegen zu müssen, auch an die Funde von Cerveteri erinnert er.

Als Nr. 3 zählt Layard das a. a. O. Taf. 57 C veröffentlichte Gefäß, Dum.-Chapl. Nr. 15, Poulsen A 1, überwiegend ägyptisch. Es ist weniger tief wie die beiden anderen. Im Zentrum hat es nach Layard einen Stern, der durch den ägyptischen Sonnenfalken gebildet wird, welcher die Sonnenscheibe trägt (die Zeichnung läßt das ungefähr ahnen)[1]), neben diesem, zwischen zwei Strahlen, die in Lotosblumen endigen (es sind wohl Papyri), ist eine Geißel; an den Seiten sind in

[1]) Perrot beschreibt die Mitte wie folgt: Cercle central autour duquel rayonnent divers motifs qui paraissent être empruntés à des statuettes égyptiennes et à des représentations végétales; cf. la coupe de Palestrina, Perrot-Chip. III 97.

getriebener Arbeit wilde Ziegen, lotusähnliche Gewächse und Zwergbäume von eigentümlicher Gestalt (die aber auf d 1 wiederkehrt). Die Lotos finden sich durchaus verwandt auf den Schalen Layard a. a. O. 58 E, 59 D.

D 1 ist bei Dum.-Chapl. Nr. 29, bei Poulsen B 6, überwiegend assyrisch. Mit Recht sagt er »getrieben und graviert«, was auch für D 2 und 3 gilt.

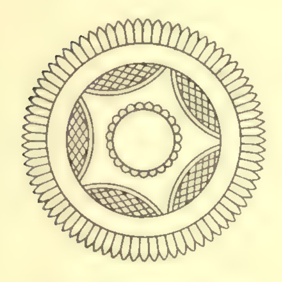


Abb. 10. Innenverzierung der Tasse aus Nimrud D 2. Nach eigener Skizze.

D 2 ist bei Dum.-Chapl. Nr. 30, bei Poulsen B 5, überwiegend assyrisch. Die Mitte, die wir hier nach meiner Skizze (Abb. 10) geben, beschreibt er ziemlich zutreffend: »Kreis mit getriebenen halbkreisförmigen rautenschraffierten Beulen.« Nur bildet eine Blütenrosette den Mittelpunkt, und gehen von dem Kreis wieder spitzige Blätter aus.

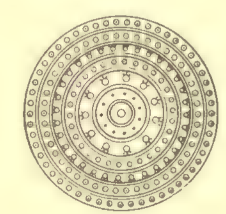


Abb. 11. Innenverzierung der Tasse aus Nimrud D 4. Nach eigener Skizze.

Ich habe dann noch D 4 notiert: »ohne figürliche Reliefs, innen am Boden ein System von Punktkreisen. Dicht unter dem Rand folgt ein Kreispunktband, bei dem die Kreise alle in unregelmäßiger Höhe stehen, unter dem Band wechseln Punktkreise und Punktblüten. Außen findet sich ein ähnliches Punktband und ein anscheinend nach unten sich fortsetzender Bogenfries, es sind wie vorstehende Rippen, vielleicht gehämmert. An der entsprechenden Stelle ist innen die Wandung glatt.« (S. die Skizze Abb. 11, die natürlich im einzelnen nicht genau ist.)

B. Die Funde von Kreta.

Die Bronzen der idäischen Grotte sind von Halbherr und Orsi im II. Band des Museo Italiano vortrefflich veröffentlicht worden. Spätere Veröffentlichungen bringen kaum Wesentliches, Poulsen, Der Orient usw. 74 ff. hat die kretischen Schilde, ebenda S. 22 die zwei Schalen behandelt. Meine eigenen vor Jahren vor den Originalen unter zweimaligem Vergleich mit den Tafeln Halbherrs aufgenommenen Notizen (Herr Chatzidakkis unterstützte hier wie sonst meine Studien aufs freundlichste) besagen: »Taf. II ist genau, die Blütenform ist noch ägyptischer. Taf. III genau; die Augen der menschlichen Figuren auf Taf. I waren eingelegt, rechts und links von der Mittelfigur befindet sich je ein rundes kleines Loch, je drei auf den beiden unteren »Schilden«, doch wohl von einer Befestigung.« Auf den oberen »Schilden« bemerkte ich r. Wellenlinien, l. Strahlen, Reste einer Innenzeichnung. Bei Taf. VIII fällt im Gegensatz zu den anderen Schilden die wenige Gravierung auf, die Reliefs sind ganz flach getrieben. Taf. V hat jetzt einen sehr altertümlichen, strengen Löwenkopf als Mittelstück, der Kopf des l. Kriegers ist verloren. Die Löwen sehen altertümlicher aus als die von Taf. III. Gravierung findet sich trotz des hochgetriebenen Reliefs wenig. Im Gegensatz dazu sind die »phoinikischen« Stücke Taf. VI schwach getrieben und fein graviert. Von den auf Taf. IX abgebildeten Stücken zeigt 1 viel Gravierung, das behaarte Fell des Löwen ist ausge-

prägter. Nr. 2 mit ungewöhnlich feiner Gravierung an Haaren und Gewändern hat seit der Publikation gelitten, Nr. 3 steht stilistisch der Olympiaschale in Athen besonders nah. Aber auch 2 gehört in die Reihe. Das Bruchstück Taf. X 2 war nicht auffindbar. Das Motiv des Tiers, das von unten mit umgedrehtem Kopf beißt, kehrt aber auf einem feinen Fragment wieder, das zu den Tierfriesen und Reliefs aus Palaikastro gehört, und ebenso auf den Nimrudschalen Layard, Monuments II Taf. 60, 67. Unter den Schildfragmenten notierte ich eines, das einen Stier zeigt, auf dem ein Panther oder Löwe reitet und sich in dem Stier festbeißt. Taf. X 3, 4 sind zusammengefügt wie es der Text S. 18 zeigt. Es haben sich weitere Nymphäen gefunden, stilistisch steht der reich gravierte Schild dem Schild Taf. IV am nächsten.

Xanthuthides hat aus Stücken, die in Halbherrs Text meist abgebildet sind, einen mit Nr. 7 bezeichneten Schild zusammengefügt, in dessen Mitte ein plastischer Löwenkopf erscheint, dann unten Reste eines riesigen Löwen?-Greifen, an den kleine Löwen? heranspringen. Der »Greif« trägt die Schabrake, seinen Schnabel faßt eine Hand. Oben Reste eines Mannes (Sphinx?) mit bebuschtem Helm (wie ihn hethitische Soldaten tragen). Vielleicht war ein Löwe dargestellt, der im Maul einen behelmten Männerkopf hatte. Dann folgt ein Blatt, ein Pferd?, hinter dessen Rücken ein Blatt vorkommt. Um dessen breiten inneren Streifen laufen ein schmälerer, von guten Flechtbändern eingefaßter und ein mittelbreiter Streifen mit Reiter, Bogenschützen in verschiedenen Lagen kniend, Bogenschützen zu Pferd, darunter ein rückwärts schießender, hingestreckter Gefallener; darunter ein riesengroßer mit Schild, dazwischen Löwen. Von diesen hat einer einen Mann mit den Klauen gepackt, der behelmt ist. Der Gefallene trägt Beinschienen und einen an beiden Seiten eingebuchteten Schild. Außen schließt das Ganze ein Flechtband ab, dann der übliche Rand mit Buckelnieten. Eins der einem der knienden Bogenschützen gegenüberstehenden Tiere ist kein Löwe, eher ein Bär [1]). Hinter dem Schützen kommt eine dickstenglige Pflanze heraus. Stilistisch steht das Stück der Schale aus Delphi sehr nahe, einzelne Züge erinnern aber auch an die engere »phoinikische« Klasse.

Ganz ungenügend ist leider die Wiedergabe der Bronzen Taf. XII 3, 14. Der prachtvolle Stil kommt nicht zur Geltung, der r. Löwe von 14 schiebt sich beim Heraufklettern etwas zur Seite. Zu den im Text allein abgebildeten Stücken bemerke ich:

Das seltsame Elfenbeingefäß in Gestalt einer nackten, wohl als schwanger zu denkenden Frau S. 65 hat die nächste Analogie in Gefäßen, wie sie bei Petrie, Historical studies Taf. XXIV aus der XVIII. Dynastie veröffentlicht sind. Die Form kann tiefer herabgehen. Das Flechtband von Nr. 5 S. 67 hat durchaus assyrischen Charakter, die drei zusammengefügten Bruchstücke Nr. 6 völlig ägyptischen

[1]) Für das Vorkommen von Bären auf den in diesen Kreis gehörigen Denkmälern s. Winter, A. M. XII 1887, 233 ff., dazu Keller, Tiere des klassischen Altertums 106 ff., wo besonders auch die Zeugnisse für Kreta, die griechischen Inseln und Kleinasien angeführt sind. Über Bären vom Libanon: W. Max Müller, Egyptological Researches I 194, II 184, Borchardt, Grabdenkmal des Sahure II Text passim.

(spätes Neues Reich-Saitenzeit), zum Efeu? vgl. meine Denkmäler Taf. 97, wohl Winde. Meine Skizze weicht unbedeutend von der Zeichnung ab. An dem echt ägyptischen Charakter kann kein Zweifel sein. Nach meinen Notizen sind echt ägyptisch auch die Bronzekannen mit den Henkeln in Nymphäenform, nicht aber die Statuette Nr. 1116 aus graublauer, fester Faience, mit Rückenpfeiler bis zu den Hüften, auf denen eine undeutbare hieroglyphische Inschrift, die Text S. 71 ungefähr richtig wiedergegeben ist (sie fängt mit zd—mdu an, das Determinativ hinter ib—k hat die zwei Amonsfedern auf). Sie trägt geriefelten Schurz, Halskragen und hält in der r. Hand einen Stengel, der in Papyrus endigt, ihr Haar endet nach »hethitischer Weise« im Nacken in einer Locke. Aus blauer Faience, innen aber sandig gelb, ist auch das Fragment einer Statuette, mit Schurz und Rückenpfeiler ohne Inschrift, an deren Bein ein kleiner Flötenspieler lehnt, zwischen den Beinen der Hauptfigur ein Zepter? Ich finde sie im Text nicht erwähnt (Nr. 1110), wohl aber zwei Sphingenköpfe, für die die Verfasser auf die bekannten Köpfe im Fenster aus Nimrud bei Perrot-Chipiez II Fig. 129 f. verweisen. Ich habe nichts darüber notiert. Zu den »Linsen« aus Bergkristall im Text S. 68 darf man vielleicht auf die eingelegten Augen mesopotamischer Götterfiguren eher als auf »ägyptische« verweisen. Denn diese pflegen zusammengesetzt zu sein.

Über die Schilde aus der diktäischen Grotte zu Palaikastro, von denen bisher nur der eine (Poulsen a. a. O. Fig. 76 nach Brit. School Ann. XI Taf. XVI) veröffentlicht ist, habe ich angemerkt: »Technisch erinnert der Schild an Bronzi Cretesi Taf. III. Zwei Sphingen ohne Helm, in einfachem Lockenhaupthaar werden von den Klauen des Löwen, dessen Kopf erhaben gearbeitet ist, gepackt. Zu beiden Seiten des Rückens dieses Mittellöwen je ein sich aufrichtender Löwe, mit dem Kopf einander zugekehrt. Die Einfassung bildet ein dreifacher Ornamentstreifen: zwischen zwei schmalen ganz verwaschenen Flechtbändern ein Klammerornament aus gegenständigen Voluten mit einer Palmette dazwischen, offenbar entstanden aus Motiven wie sie an dem Thron von Wan im British Museum (z. B. Luschan, Ionische Säule Fig. 5) zu sehen sind. Die Ornamente sind getrieben, graviert und Einzelheiten gehämmert. Ein zweites Stück, ein Fragment, 1305, zeigt einen von zwei etwas strafferen Flechtbändern eingefaßten Tierfries, von dem fünf Hirsche erhalten sind. Das Bruchstück 1306 endlich läßt zwischen ganz aufgelösten Flechtbändern zwei Tierfriese erkennen; Rehe (?) mit langen Ohren (vgl. Bronzi Cretesi Taf. VII, X 4), ein Vogel mit spitzem Schnabel, eine Sphinx bildeten u. a. den innern Streifen, auf dem ein Teil der Tiere umgekehrt orientiert sind, damit keins auf dem Kopf stünde. Diese Vorsicht ist auf dem äußeren Streifen mit äsenden Rehen nicht genommen. An einer Stelle schiebt sich zwischen die Rehe eine Art Hathorbüste.

Auf einem vierten Bruchstück, dessen Fries gleichfalls von diesmal strafferen Flechtbändern eingefaßt wird, gehen sieben Löwen mit erhobener Tatze gegen ein fast ganz zerstörtes Tier an. In den Tierleibern sieht man auch hier kleine Löcher zum Aufheften des Bronzeüberzugs auf Holz oder Leder.

C. Die Schilde von Van.

Hier habe ich den Angaben Poulsens, Orient 78 f. und dem S. 188 f. Gesagten nichts hinzuzufügen.

D. Funde des griechischen Festlandes.

Auch hier kann ich im wesentlichen auf Poulsen a. a. O. 22 ff. verweisen. Für die stilistische Einreihung muß ich daran festhalten, daß die Schale in Delphi (D 1) und ebenso die aus Olympia ins Ashmolean Museum gekommene (D 2) den kretensischen Bronzen näherstehen als den anderen Gruppen. Auch bei der länger bekannten Schale aus Olympia (D 3), Perrot-Chipiez III 783, werden wir solche Beziehungen feststellen können. Wenn nun Bather J. H. St. XIII 248 das auf der Akropolis gefundene Bruchstück D 4, das in dem Motiv des Falken auf der Papyrusstaude und vielleicht auch in der Gestalt der Flügelsphingen stärker ägyptisiert als die meisten kretischen Stücke, mit Recht stilistisch dem Olympiastück vergleicht, dann hätten wir auf dem Festland eine ziemlich einheitliche Gruppe, auch darin, daß all diese Bronzeschalen in hohem rundem Relief getrieben sind und dabei reiche Gravierung zeigen.

E. Die kyprischen Funde.

Da ich die wenigsten der hier aufgeführten Stücke aus eigner Anschauung kenne, begnüge ich mich unter Beibehaltung der Reihenfolge von Poulsen Nachträge zu geben, um möglichste Vollständigkeit zu erreichen.

1. Silberschale mit vergoldeter Innenseite aus Idalion oder Kition. (Ob wirklich die Geschichte Cesnolas von den 12 Silberschalen, die in Dali gefunden seien und bis auf zwei eingeschmolzen worden seien, vor de Saulcys bei Longpérier, Musée Napoléon zu Taf. X/XI gedruckter Angabe, die zwei im Louvre befindlichen Schalen stammten aus Kition, den Vorzug verdient, erscheint mir nicht ausgemacht, s. auch unten zu Nr. 15.) Beste Wiedergabe Dussaud, Les civilisations préhelléniques 1914 Taf. VI; Perrot-Chipiez III 779. Ob Poulsens Angabe »hie und da kleine assyrische Hügel« nicht auf Täuschung beruht?

2. Silberschale wie 1, vom selben Fundort. Beste Wiedergabe Dussaud a. a. O. Taf. VII; Perrot-Chipiez III 771.

3. Bronzeschale, Fundort unbekannt. Perrot-Chipiez III 673. Myres, Cesnola Collection Nr. 4561. Bei Colonna-Ceccaldi, Monuments de Chypres 83 ff. mag man nachlesen, auf wie unsicherem Grund die Angabe beruht, die Schale sei in Idalion gefunden. Ihre Form, die Col.-Cecc. S. 85 gibt, weicht ab, indem ein ausgebildeter Ringfuß vorhanden ist und der Rand scharf abgesetzt senkrecht aufsteigt. Die Darstellungen sind getrieben, aber alle Einzelheiten sind erst durch die Gravierung gegeben. Die Außenseite ist unverziert. Gegenüber Col.-Cecc. Versuch, die Schale um 450 zu datieren (a. a. O. 114 f.), verdient der Ansatz von Myres in das VII. Jahrhundert den Vorzug.

4. Silberschale aus Amathus. Perrot-Chipiez III 775. Heute verloren.

5. Bronzeschale aus Salaminia. Cesnola, Salaminia 55; Ohnefalsch-Richter, Kypros usw. Text S. 128. Die Form ist die bei kyprischen Schalen gewöhnliche.

6. Silberschale aus Kurion. American Journal of Archaeology 1888, Taf. VII; Ohnefalsch-Richter, Kypros Text S. 126. Nicht in Myres Katalog des Metropolitan Museum. Bei Poulsen fehlt diese wie die folgenden Nummern, soweit nicht ausdrücklich das Gegenteil bemerkt wird. Dargestellt ist im äußern Streifen ein Frauenfest, im innern Jagdszenen, zwei Greifen mit einer »phoinikischen Palmette« zwischen sich. Fast die Hälfte der Schale fehlt.

7. Silberschale aus Kurion. American Journal of Arch. 1887 Taf. XXX, Myres, Cesnola Collect. Nr. 4556 mit Tafel. Kriegsszenen, Kampf mit dem Affen. Mehr als die Hälfte verloren.

8. Silberschale aus Kurion. Perrot-Chipiez III 789; Myres, Cesnola Coll. Nr. 4554 mit Abbildung. Poulsen, Orient 21.

9. Goldschale aus Kurion. Cesnola-Stern, Cypern Taf. 56, 4 S. 270. Getriebene und gravierte Arbeit. Myres a. a. O. Nr. 4551. Poulsen S. 33 f., der dies und das folgende Stück für lokale kyprische Arbeiten hält.

10. Bronzeschale aus Kurion. Cesnola-Stern, Cypern Taf. 69, 4 S. 273. Cesnolas ausführliche Beschreibung des Materials als Silber mit mehreren Goldblättern inwendig muß falsch sein, da Myres a. a. O. Nr. 4560 Bronze angibt, Poulsen S. 34.

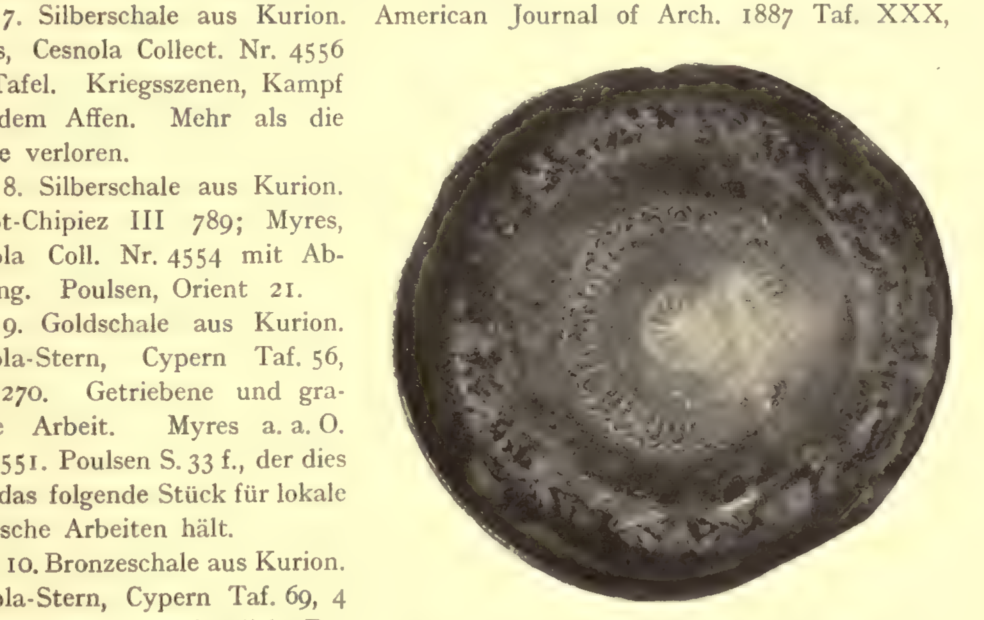


Abb. 12. Kyprische Schale. Metropolitan Museum 4552. E 11. Nach Photographie.

11. Silberschale. Reich graviert, nicht getrieben. Myres a. a. O. 4552; Cesnola, Atlas III, XXXIII 1; hier Abb. 12. Ich entlehne die folgende Beschreibung Myres, wo ich abweiche, beruht das auf dem Vergleich einer ausgezeichneten Photographie, die die Direktorin der Cesnola Collection Dr. Miss Gisela Richter mir gütigst verschafft hat. »In der Mitte große Rosette. Durch breiten glatten Streifen getrennt Fries von Cyperusblüten und -knospen an kurzen Stielen. Wieder durch glatten Streifen getrennt, Fries mit meist wappenartig angeordneten Paaren von geflügelten Falken, Schlangen, Greifen, Sphingen und einem beflügelten hockenden Gott mit Falken?kopf, einem menschengestaltigen Wesen mit 4 Flügeln; auch eine fliegende Gans oder Ente tritt auf. Die meisten haben ägyptisierende Attribute. Sie werden durch naturalistische und stilisierte Pflanzen (Bäume, »syrische« Palmetten, Lotos, Papyros?) aufgeteilt. Dann folgt ein glatter Streifen bis zum

Rand. In dem Tierfries ist eine kyprische Inschrift eingraviert: »ich bin die Schale des Epi . . . ?«[1]).

12. Silberschale mit Vergoldung. Cesnola, Atlas III, XXXIII 4. Myres a. a. O. 4553 mit Abbildung. »With central medaillon and two zones of ornament finely engraved in outline, with some use of low relief. The stile is rather less careful than in 4552.« Die Zonen bedecken das ganze Innere und werden von Bändern eingefaßt, die sich aus zwei Punktkreisen und einem mittleren Kreis kleiner Scheiben mit Mittelpunkt zusammensetzen. In der Mitte, auf einem ebensolchen geraden Band, ein stattlicher Ochse, im inneren Kreis endlose Reihe von sieben grasenden Pferden, im breiteren äußeren Kreis fünf durch Papyrusstauden geschiedene Gruppen; zweimal wiederholt sich das Bild der Kuh mit säugendem Kalb, zweimal des an der Stute säugenden Füllens, das fünfte Mal steht ein Roß allein. Im Stil stark ägyptisierend.



Abb. 13. Kyprische Schale. Metropolitan Museum 4553. E 12. Nach Cesnola, Atlas III Taf. 33, 4.

13. Silberschale, Myres a. a. O. Nr. 4555. »Engraved in a delicate and advanced style which, though influenced by earlier work of Mixed Oriental style, is essentially naturalistic, and corresponds in feeling and technique with the earlier phases of the Archaic Cypriote style in gem-engraving and sculpture«. Am besten der äußere Streifen. Der Einfluß der ägyptischen Kunst der XXVI. Dynastie sei

[1]) Ich setze aus Cesnolas Beschreibung im Atlas noch einige Einzelheiten hinzu. Über der Inschrift fliegt nach links eine Gans. Es folgt ein Baum, zwei geflügelte Schlangen zu beiden Seiten eines Busches, dann nach einer Lotospflanze ein kleiner Falke, vierflügelige Genien mit Lotosblüten oder Lebenszeichen in den Händen. Zu beiden Seiten einer Palme knien zwei adlerköpfige Genien mit zwei Flügeln. Rechts und links von einem heiligen Baum sitzen zwei Sphingen mit Menschenhaupt und der ägyptischen Doppelkrone. Es folgt ein Feigenbaum?, ein heiliger Baum mit einer falkenköpfigen Flügelsphinx, auf dem Kopf Sonnenscheibe und Hörner. Auf der anderen Seite des Baumes ein »cynosphinx with disc and horns«; alle Sphingen sitzen und »show birds feathers on one of the front legs«. Nach einem Palmbaum? folgt geflügelte Sphinx mit Menschenkopf mit einer »imitation of the dubble crown«. Sie berührt das Lebenszeichen. Falken und Palmen folgen. Nach der von Cesnola veröffentlichten Photographie konnte ich noch folgendes feststellen: Der innere Streifen scheint eher Papyros als Lotos. Der Baum hinter der flatternden Gans fast naturalistisch, ähnlich dem Baum auf den Sargonfliesen. Der Falke hat auf dem Rücken die Geißel. Der Stil der Schale ist nicht ägyptisch, nicht assyrisch, er ägyptisiert aber stark.

spürbar an Stelle der »decadent grandeur« der XX. Dynastie (?). In der Mitte Isis stehend mit dem Horuskind, umrahmt von Papyri. Ein schmaler Fries umgibt das Mittelbild: man erkennt einen auf den Stab gelehnten Hirten und Vieh. Papyrusbüsche gliedern die leider sehr zerstörten Gruppen. Die Tiere bewegen sich von dem Papyrusgebüsch symmetrisch nach beiden Seiten auf den Hirten zu, worin Myres den Beweis später Entstehung und Verwandtschaft mit dem westlichen Geist sieht, der die kretischen Bronzen beeinflußt habe. Getrennt durch einen Lotosstreifen folgt ein Fries mit der Darstellung von sechs Klinen, einer sitzenden Figur, eines Knaben mit Speisen und einer weiteren stehenden Figur. Im nächsten Streifen scheinen einem Fürsten, der im Schatten eines großen Fächers sitzt, Gaben gebracht zu werden, und ein Festmahl vor sich zu gehen. Endlich im fünften Streifen sieht man eine Stadt, aus der Wagen heraus und in die Wagen hineinfahren, die Bewohner schauen über die Zinnen hinaus. Das Wagenrad hat sechs Speichen, der Wagen gleicht nach Myres archaisch-griechischen. Die mir vorliegende Photographie läßt Abweichungen im einzelnen erkennen (s. unten), sie genügt aber nicht zu einer Revision.

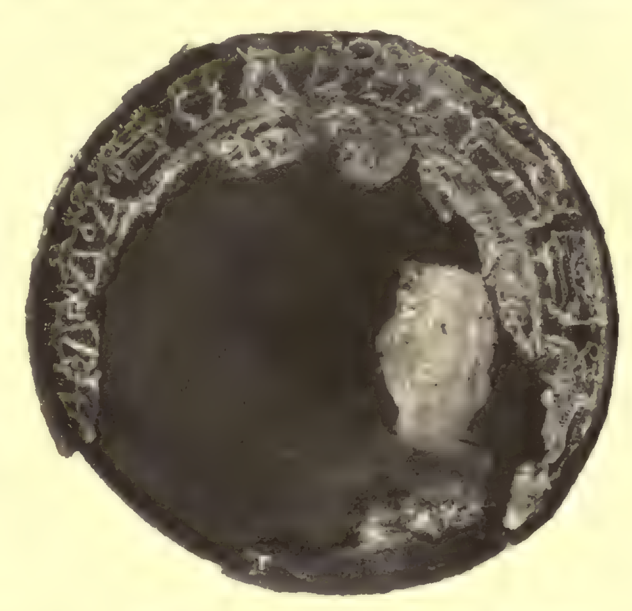


Abb. 14. Schale Metropolitan Museum 4557. E 14, E 16. Nach Photographie.

14. Silberschale, getrieben, hohe Reliefs mit Gravierung, im Stil ähnlich Nr. 3. Myres a. a. O. Nr. 4557 und 4559 (?). Hier Abb. 14. In der Mitte setzt eine menschliche Figur in langem Gewand mit vier Flügeln den einen Fuß neben einen kleinen Löwen, hält einen anderen Löwen vor sich beim Schwanz. Einen zweiten hielt sie wohl in der verlorenen Rechten (Abb. 15). Der äußere Streifen schildert ein Festmahl, bei dem der König, mit der ägyptischen Krone, und die Königin (?) auf hohen Betten mit Treppchen zum Hinaufsteigen liegen. Der König scheint einen Spiegel (oder Schale?) zu halten. Frauen in kretischer Tracht kommen mit Musikinstrumenten von rückwärts auf die Königin zu, die letzte mit Schalen und einer Kanne. Trinkgeräte und Tische, weitere Frauen mit Blumen, Ziegen- oder Schafschinken, Gänsen (?) werden sichtbar. Hinter dem König spielt ein Mann mit ägyptischem Kopfputz die Doppelflöte [1]. Auf dem innern Streifen sehen wir

[1]) Auf der Photographie, die ich vergleichen konnte, erscheint hier ein nach r. laufender Hund, mit weit geöffnetem Rachen, der wohl zum nächsten Streifen gehört. Von diesem ist jetzt noch ein bei

zwei Greifen an einem heiligen Baum, links davon schießt ein kniender Mann einen forteilenden Hirsch mit dem Bogen (vgl. E 6). Ein weiterer Hirsch schreitet daher. Alles andere fehlt. Die kyprische Inschrift über dem Haupt der Königin scheint von ungeübter Hand beigesetzt.

15. Silberschale, innen vergoldet. Aus Tamassos. In der Mitte ein Pferd in bestem ägyptischen Stil, zwei durch einen schmalen glatten Streifen getrennte mit einfachen Linien eingefaßte Punktkreise umrahmen das Mittelbild. Verwandt erscheint E 13. Ohnefalsch-Richter, Orientalisches Archiv III, Taf. XXXII, Nr. 43. Der Herausgeber hält die Schale mit Unrecht für rein griechisch und setzt sie daher in die erste Hälfte des VI. Jahrhunderts. A. a. O. Nr. 41 und 42 sind photographische Wiedergaben der Schalen 1 und 2 gegeben, und der Verfasser weist sie der westlichen Akropolis von Idalion und dem VII. Jahrhundert zu. S. 183 gibt er ein Inventar des Fundes, das in Kypros usw. S. 16 und 52 wiederholt wird, aber nirgends, auch nicht bei Perrot-Chipiez III 771 ff., ist irgendein Beweis für den Fund gegeben.



Abb. 15. Bruchstück der Schale Metropolitan Museum 4559. E 14.

16. Bruchstück einer Silberschale. Myres a. a. O. 4558. Laufende Löwen und Steinböcke, durch je einen »leafshaped« Baum getrennt Jetzt mit E 14 vereinigt.

Unter den noch von Myres beschriebenen Silberschalen usw. verdient in diesem Zusammenhang wohl nur noch Myres 4562 (mit Abbildung) unsere Aufmerksamkeit, weil einesteils ein Vergleich mit Cesnola-Stern, Cypern Taf. XC 1 zeigt, wie unzuverlässig Cesnolas Zeichnungen sind, andererseits hier bei einer Tasse von durchaus in dieser Gruppe ungewöhnlicher Form außen am Rand eine Vogelreihe erscheint [1]).

Myres nicht erwähntes Bruchstück angesetzt, das einen Steinbock, einen Baum und ein nach r. galoppierendes Tier (Hase?) zeigt. Die Abbildung zeigt das Bruchstück E 16 eingesetzt.

[1]) Ungern widerspreche ich auf Grund der photographischen Wiedergabe bei Cesnola, Atlas III Taf. 35, 1 dem Urteil von Myres: der Stil der Vögel ist durchaus unägyptisch, ein fester Typus dieser Enten ist nicht entwickelt, man fühlt sich durchaus an die Vogelzeichnung früher kyprischer Vasen erinnert. Auch die Nachahmung von Metallriefelung findet sich ja bei Gefäßen der frühen Eisenzeit (Myres, Cesnola Coll. S. 56). Die Form der Tasse in der Wiedergabe des Atlas erinnerte mich an ägyptische Tongefäße des Mittleren Reichs, sicher nur zufällig. Denn das Stück wird etwa dem 7. Jahrh. angehören. Erwähnen möchte ich noch als eins der jüngsten in diesen Zusammenhang gehörigen Stücke die bei Cesnola, Atlas III Taf. 37, 4 veröffentlichte

F. Italische Funde.

Hier habe ich mich auf die eigentlichen Schalen und die unmittelbar mit ihnen typengeschichtlich zusammenhängenden Denkmäler beschränkt. Eine weitergreifende, auch nach Poulsen noch nötige Bearbeitung der orientalisierenden Kunst einesteils in Griechenland, andernteils in Italien und Spanien liegt außerhalb des Themas dieser Untersuchungen.

a) Tomba Bernardini: Palestrina-Praeneste. Jetzt in den Memoirs of the American Academy in Rome III vollständig herausgegeben.

1. Silberschale, innen vergoldet, gestrichen und graviert. Mit phoinikischer Inschrift. Perrot-Chipiez III 97. Helbig, Das homerische Epos Fig. 2. Poulsen, Orient S. 24. Memoirs Taf. 22 f

2. Silberschale wie 1. Poulsen a. a. O. 24 f., Abb. 14; Perrot-Chipiez III 759; Helbig a. a. O. Fig. 1. Ausführliche Interpretation von Clermont-Ganneau, L'imagerie phénicienne. Die Form ist die übliche kyprische. Memoirs Taf. 20 f.

3. Silberner Kessel mit innerer Vergoldung und angenieteten Schlangenköpfen. Poulsen 25 Abb. 15. Memoirs Taf. 12 ff.

4. Silbertasse. Innen auf dem Grund Rosette, in zwei Streifen endlose Reihen von Pferden, über denen Vögel fliegen, von Kühen, über denen Vögel fliegen und zwischen denen blattförmige Bäume stehen. Paulsen 26 Abb. 16. Memoirs Taf. 19.

b) Tomba Barberini in Palestrina-Praeneste.

5. Silberschale. Poulsen a. a. O. 27. Nach der Beschreibung bei Dumont-Chaplain, Céramiques I 125 Nr. 46 sind im ersten Streifen Wagen und Reiter, im zweiten Krieger zu Roß und zu Fuß, ein Löwe über einem Gefallenen, in der Mitte, sehr zerstört, der König mit Gefangenen dargestellt.

c) Regulini-Galassigrab in Caere.

6. Silberschale mit innerer Vergoldung, Technik wie die vorigen. Perrot-Chipiez III 769. Poulsen a. a. O. 26.

7. Silberschale, stark zerstört. Poulsen 26 Abb. 17

8. Silberschale. Poulsen a. a. O. 26 f. Abb. 18.

9. Silbertasse mit Reliefs innen und außen. Perrot-Chipiez III 780, 785. Poulsen 27, Abb. 19. Helbig Führer II 352. Museo Gregoriano I Taf. 63—64 (zur gleichen Schale gehörig! Arbeit und Stil der getriebenen Reliefs schienen mir vor Jahren etwas verschieden).

d) Salerno.

10. Silberschale, fein graviert. Poulsen 27 f., Abb. 20

e) Vetulonia.

11. Silbernapf, innen vergoldet. Poulsen a. a. O. 118. Im Stil etwas abweichend.

---

silberne Omphalosschale mit einem Goldband im Innern um den Omphalos, auf dem ein an rhodische Gefäße erinnernder Palmettenlotosfries getrieben ist (Myres, Cesnola Coll. 4572 f.).

G. Vorläufer und Nachwirkungen.

Unter die Vorläufer möchte ich die Goldtasse aus dem spätmykenischen Schatz von Aigina (J. H. St. XIII 196) rechnen. Die Form ist gut mykenisch, ebenso das Ornament: um die mittlere Rosette schließt sich ein Viereck aus Spiralen. Nachwirkungen begegnen wir im kaukasisch-persischen Kreis. Zunächst die S. 186 erwähnte Silberschale vom Nordabhang des Kaukasus mit aramäischer Inschrift. Sie zeigt einen Buckel, der eingefaßt wird von sechs gegenständigen Palmetten — die inneren größer als die äußeren, dazwischen sind große Tropfen gesetzt. Die Palmetten ihrerseits werden von Schwanenhälsen statt der üblichen Spiralen eingerahmt. (Perrot-Chipiez III 792.)

Verwandt ist eine Silberschale achämenidischer Zeit aus Susa (de Morgan, Délégation en Perse VIII Taf. 111). Der Buckel ist aufgelötet, das Innenmuster nachgraviert. Um einen Buckel läuft im Innern ein Bogenfries offner und geschlossener Blüten, außen um eine Rosette eine große bis zum Rand reichende Blüte mit spitzigen Blättern. Das ursprüngliche Motiv für das Ornament der Schale vom Kaukasus können wir noch in dem Goldschmuck aus Kurion Perrot-Chipiez III Fig. 576, F erkennen, nur die Richtung der Tropfen ist verschieden.

Endlich mag man noch auf die Schale aus Faience mit gerade aufsteigendem Rand weisen, die Dieulafoy, Acropole de Suse Taf. XII 15 abbildet. In der Mitte eine Blüte von einem sphärischen Dreieck eingeschlossen, durch das ein gewöhnliches Dreieck gesteckt ist. Von den Spitzen gehen papyrusartige Blüten und Spiralen aus.

IV. Die Einheitlichkeit des Typenschatzes der Vorbilder unserer Fundgruppen.

Poulsen hat den, wie wir sahen, verfehlten Versuch gemacht, zu scheiden zwischen einer vorwiegend ägyptischen, einer vorwiegend assyrischen und einer Gruppe im Sonderstil. War der Ausgangspunkt der Gattung Ägypten, so bereitete sich schon in den ägyptischen Werkstätten des späteren Neuen Reichs jener Mischstil vor, der für die ganze Gattung so bezeichnend ist, und der an Übergängen so ungemein reich ist [1]). Die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Fundgruppen, die bisher nur

[1]) Hier sei auf die höchst interessante Holzbüchse aufmerksam gemacht, die Chassinat im Bulletin de l'institut Français I Taf. III veröffentlicht hat. Sie ist in die Zeit Amenophis' III.—IV. datiert. Der Herausgeber hat durchaus richtig ausgeführt, daß sie schon ihrer Form nach ein Erzeugnis ägyptischer Kunstfertigkeit ist, daß aber allenthalben stilistische Eigentümlichkeiten hervortreten, die nach Asien weisen. An die von uns behandelten Metallschalen erinnert die große Rosette am Boden, die ein mit Zickzack gefülltes breites Band umgibt (also eine gewisse Analogie zum Mittemotiv der Schale von Amathus E 4), das Flechtband und das Kymation am oberen Band. Der geflügelte Sphinxtypus ist zwar keineswegs, wie Chassinat meint, der der weiter unten behandelten Elfenbeinschnitzereien aus Nimrud — u. a. fehlt bei der Holzbüchse das Tuch zwischen den Beinen —, aber richtig ist der Hinweis auf das Auftreten der geknüpften Schabracke der Sphingen der Büchse bei Greifen altassyrischer Denkmäler (Perrot-Chip. II Fig. 280, ferner Fig. 305, 444, 446/7). Die geknüpfte Schabrake tritt aber auch bei den rein ägyptischen Löwen Tuthmosis' III. Perrot-Chip. I Fig. 491 auf: auch hier scheint Ägypten zu führen und Asien zu übernehmen. Ch. hätte wohl auch, außer auf den in Ägypten seit Anfang des Neuen Reichs

gelegentlich beleuchtet wurden, lassen sich an einzelnen Beispielen verdeutlichen, die erklärbar nur bei der Annahme eines gemeinsamen, den uns bekannten Gruppen vorausliegenden Typenschatzes scheinen.

Schon Marquand im Americ. Journ. of Arch. III 322 ff. Taf. XXX hat bemerkt, daß der äußere breite Streifen einer in Kurion auf Kypros gefundenen Schale (E 7) fast Zug um Zug dem entsprechenden Streifen einer zweiten in Präneste gefundenen Silberschale (F a 2) entspricht. Die italische Schale ist jetzt auch Memoirs of the American Academy in Rome III Taf. 20 f. abgebildet und S. 38 ff. beschrieben. Wichtig ist nun, daß hier die *Abenteuer eines Herrschers* wiedergegeben sind, die wenigstens in einem schon von Clermont-Ganneau, L'imaginerie phénicienne richtig erkannten Punkt, dem *Zusammentreffen mit einem Menschenaffen*, keineswegs alltäglich waren. Curtis, der auf der besser erhaltenen Schale aus Präneste festgestellt hat, daß beim ersten Erscheinen des Ungeheuers dieses seinen Kopf und einen Arm aus der Höhle streckt in unmittelbarer Nähe des Opfertisches, daß es dann weiterhin in der erhobenen rechten Hand eine Schale mit Deckel, nicht einen Stein schwingt, also vom Opfertisch, auf dem vorher ein gleiches Gefäß steht, heiligen Wein gestohlen hat, scheint mir damit die Deutung des Ungeheuers auf einen Menschenaffen gesichert zu haben. In den folgenden Szenen wird dann der Affe unter wundertätigem Eingreifen der Gottheit verfolgt und, wie sonst die menschlichen Feinde vom König niedergeschlagen. Gerade hier zeigt nun ein Vergleich von E 7 mit F a 2, daß nicht die eine Schale von der anderen abhängig sein kann, sondern beide ein gemeinsames, offenbar umfangreicheres Vorbild hatten: auf der Schale von Präneste sind die Figuren des vom Gefährt des Königs schon fast ereilten, auf allen Vieren der Berghöhle zu fliehenden Affen und des vom König gefangenen Tieres dicht zusammengedrängt, der bewaldete Berg ist weggefallen, über der Szene aber schwebt der Horusfalke, der auf der Kurionschale fehlt; umgekehrt zeigt auf dieser die geflügelte hathorartige Göttin, die zwischen ihren Armen den König auf dem Wagen trägt [1]), die weitausgebreiteten Flügel ägyptischer Art, während auf der Schale F a 2 diese Flügel aus Platzmangel oder besser aus kompositionellen Rücksichten etwas gesenkt sind. Ägyptische Parallelen dazu bei Prinz, Symbolik Taf. II. Dort Nr. 9 stammt aus äthiopischer Zeit (Prinz 44)! Im ganzen scheint die Darstellung der Kurionschale ausführlicher gewesen zu sein. Jede genauere Betrachtung, auch der Einzelheiten, aber lehrt, daß die Meister beider Schalen dem gemeinsamen

nachweisbaren »heiligen Baum« auf die unleugbare Verwandtschaft der Hathorbüsten der Büchse mit den z. B. bei Poulsen, Orient Abb. 30, 36, auch wohl 26 wiedergegebenen Elfenbeinköpfen aus Nimrud, weniger mit dem »Kopf im Fenster« Abb. 25 hinweisen können. Durch die neuen Funde aus Byblos, über die im Schlußkapitel gehandelt werden soll, wird die Entstehung des ägyptisierenden phönikisch-syrischen Stils bis in das III. Jahrtausend zurückdatiert. [Zusatz bei der Korrektur.]

[1]) Wenn Curtis Erklärung, daß hier eine »Entrückung« vorliegt, zutrifft, was mir durchaus wahrscheinlich scheint, und auch Clermont-Ganneau, Imagerie phénicienne schon angenommen hatte, so liegt hier die älteste Darstellung einer solchen Szene vor, die in der Mythologie der Semiten, aber auch in der der Griechen von Homer ab eine große Rolle spielt, in Ägypten aber unbekannt scheint.

Vorbild gegenüber bis zu einem bestimmten Grad selbständig blieben. Die Begrenzung des äußeren Kreises durch die Schlange auf F a 2 kehrt bei E 7 nicht wieder, wo statt dessen der gewohnte kleine Palmettenbogenfries erscheint. Auch der schmälere zweite Kreis ist bei E 7 und F a 2 völlig verschieden. Auf E 7 erkennt man die Reste eines Festzuges von Kriegern und Frauen, auf F a 2 ist ein endloser *Reigen von Pferden* mit darüber flatternden Vögeln dargestellt. Die gleichen Pferde finden wir auf der vergoldeten Silbertasse der Tomba Bernardini Memoirs a. a. O. Taf. 19, F a 4. Und hier ist dasselbe Motiv auf Kühe angewandt und findet sich dann wieder, aber als Gruppe zwischen anderen Figuren, nicht als endlose Reihe, auf dem Boden des vergoldeten Silberkessels Memoirs a. a. O. Taf. 12 ff. F a 3. Glauben wir hier eine nähere Verwandtschaft verschiedener Stücke der Tomba Bernardini zu bemerken, so sehen wir andrerseits auf der bei Cesnola, Atlas III Taf. XXXIII 4 unvollkommen abgebildeten vergoldeten Silberschale aus Kurion sieben grasende Pferde in endloser Reihe (E 12), aber ohne die darüber flatternden Vögel [1]). Diese wiederum sind auf der Schale (E 1) aus Kition (?) über Reitern angebracht, wie sie fast übereinstimmend auf dem Silberkessel aus Präneste (F a 3) vorkommen. Die von Cesnola im Atlas abgebildete Schale lehnt sich im Stil und den Motiven besonders eng an ägyptische Vorbilder an, auch die Stücke aus Präneste zeigen überwiegend ägyptisierende Tracht und Motive. Zu ihnen zählt vor allem das Mittelstück der Schale F a 2. Sein Thema ist der *Sieg Pharaos über seine Feinde.* Ein Mann im ägyptischen Schurz verfolgt mit der Lanze einen ihm völlig gleich gekleideten Feind (auch die Haartracht unterscheidet sich nicht) und hat ihn schon am linken Arm gepackt. Ein charakteristisch ägyptischer Hund hat den Fliehenden an der Hacke gefaßt. Das Schicksal des Unglücklichen scheint sich im unteren Kreissegment zu vollziehen: er liegt am Boden und der Hund frißt an seiner Hacke. Ein anderer, diesmal durch den Vollbart als Asiate gekennzeichneter Feind ist hinter dem Speerkämpfer nackt an einen Pfahl gebunden — auch dies ein gut ägyptisches Motiv.

Dasselbe Thema schlägt das Innenbild der Schale aus Kurion (E 7) an. Aber die Ausführung ist verschieden. Die Hauptfigur ist durch den Schurz, den kurzen Bart und vor allem die hohe Götterkrone als Pharao gekennzeichnet. Um die schlecht erhaltenen weiteren Figuren zu verstehen, müssen wir die zweite Schale aus Kition (?) (E 2), dann die zweite Schale aus Präneste (Memoirs a. a. O. Taf. 22, F a 1) und die Schale aus Salerno F d 10 heranziehen. Hinter dem König erscheint hier jedesmal ein federngeschmückter, bärtiger Mann mit Lanze in der rechten Hand, der die Leiche eines Feindes über die Schulter geworfen hat. In der linken Hand hält er einen Fächer. Auf der Schale von Präneste und der von Salerno faßt er mit derselben Hand den Schopf eines vor ihm in die Knie gesunkenen Gefangenen. Schwerlich ist dies Motiv ursprünglich, denn es wiederholt die Handlung des Königs vor dem Fächerträger und scheint auch auf der Schale von Kurion nicht dargestellt gewesen zu sein. Überdies mutet es dem Fächerträger mit der linken Hand eine doppelte Handlung zu. Die Haltung des Knienden und um Gnade Flehenden ist auf den Schalen F a 1 und

[1]) Abb. 13. Ein einzelnes Pferd gleichen Stils zeigt als Mittelbild die Schale E 15.

Fd 10 nicht die gleiche Kleinere Abweichungen zeigt auch die Figur des Königs, der in Salerno und Präneste von seinem Löwen begleitet wird (ein echt ägyptischer Vorwurf), auf den beiden kyprischen Stücken anscheinend nicht. Übereinstimmend ist aber die Gruppe der vom König niedergeschlagenen Gefangenen: zwei (oder in Präneste drei?) bärtige Asiaten und ein nach der anderen Seite gewandter unbärtiger Neger (in Präneste zwei?). Dem König gegenüber steht in Präneste Horus mit dem Sieg verleihenden Krummschwert, ebenso im Mittelbild der Schale E 5, wo die Gefangenen alle nach r. laufend und bärtig abgebildet sind, der Löwe fehlt, der Mann hinter Pharao Bogen und Pfeile im Köcher führt und eine an hethitische Formen erinnernde spitze Mütze trägt; in Salerno steht eine Göttin da, die ihm eine wohl aus dem Krummschwert mißverstandene Feder, sicher keine »Siegespalme« wie Poulsen meint, reicht [1]). Ob auf der Schale von Kurion ein Gott dargestellt war, läßt sich infolge der Zerstörung nicht ausmachen: auf der Schale von Kition(?) nimmt der auf den König zuflatternde Horusfalke die Stelle ein — ein Beweis, daß der Erfinder dieser Komposition mit ägyptischer Symbolik noch wohl vertraut war. Entlehnt hat der Meister den Falken dem schützenden Falkensymbol, das auf der Schale aus Präneste (F a 1), der Schale von Salerno (F d 10) und vielleicht der Schale aus Kurion (E 7) über Pharao schwebt. Auf der Kition(?)-Schale (E 2) erscheint statt dessen eine Art geflügelter Sonnenscheibe, die mit den Ausstrahlungen oben und unten deutlich die Hand eines Nichtägypters verrät.

Das Motiv des seine Feinde niederschlagenden Königs kehrt aber noch ein sechstes Mal wieder im Randstreifen der Schale aus Kurion E 8. Wahrscheinlich steht diesem Bild die Darstellung im Mittelfeld der anderen Schale aus Kurion (E 7) am nächsten, nur daß der Zeichner, um die Verbindung des Fächerträgers (der hier keinen Feind vor sich hat) mit den übrigen Figuren des Streifens herzustellen, dem Fächerträger sinnwidrig den Kopf nach rückwärts gewendet hat. Mit der Schale F a 1 aus Präneste und der Schale von Salerno (F d 10) verbindet diese Kurionschale die Verwendung von Pseudokartuschen und Pseudohieroglyphen, die freilich nirgends so weit geht wie bei der Schale F a 1 aus Präneste [2]).

[1]) Ich wüßte nicht, daß das orientalische Altertum oder selbst die älteste griechische Kunst den Begriff der »Siegespalme« kennt. Die ägyptischen Vorbilder, auf die die Szene zurückgeht, sind zum Teil oben S. 197 ff. gelegentlich der Faiencekelche aus Sammlung Myres besprochen. Wir fanden da eine Göttin mit einem gleichfalls nicht sicher zu deutenden Gegenstand in der erhobenen Hand. Die Haupttypen sind in meinen Denkmälern Text zu Taf. 87 behandelt. Dort steht Amon mit dem Krummschwert dem König gegenüber, auf dem Relief Tuthmosis' III. aus Karnak bei Steindorff, Blütezeit des Pharaonenreichs Abb. 30 sehen wir die Göttin des Westens in ruhiger Haltung vor Pharao die Schilder der unterworfenen Völker an der Leine vorführend. Die Feder als Zeichen der Wahrheit wie als Vertreterin besiegter Barbaren spielt in der ägyptischen Symbolik eine große Rolle (s. u. a. den Index meiner Denkmäler). Die Fesselung des Gefangenen an einen Pfahl ist in einem häufigen Hieroglyphenzeichen dargestellt. Für die Haltung vgl. auch Petrie, Decorative art Abb. 162.

[2]) Wie oben S. 205 ausgeführt, kehrt die Darstellung des die Feinde niederschlagenden Königs auch im Randstreifen der Schale aus Nimrud Layard, Monuments II Taf. 61 B wieder, und hier steht dem König abermals eine Göttin mit der Feder gegenüber. Weiter tritt das Motiv sehr zerstört auf der Schale der Tomba Barberini aus Präneste F b 5 auf, ferner auf der Schale aus Caere Fc 7,

Das Thema des Königs, der den Feind besiegt, hat auf der Schale von Kurion E 8 noch eine zweite Interpretation gefunden in einer Szene des schmäleren inneren Streifens. Da ist ein *Löwe über einem Gefallenen* dargestellt [1]). Mit etwas abweichender Haltung des Gefallenen taucht dies altägyptische Bild als Mitteldarstellung auf dem Boden des Kessels der Tomba Bernardini Memoirs usw. Taf 16 auf, und hier bezeichnet der über dem Haupt des Löwen flatternde Falke diesen noch besonders als Sinnbild des Pharao. Im Segment unter dem Löwenbild finden wir nach asiatischer Art wiedergegebenes Gebirge. Auf der Schale aus Präneste F a 2 fanden wir da den Toten, auf der zweiten Schale von Präneste (F a 1) an derselben Stelle einen bärtigen Kriechenden, also einen besiegten Asiaten, auf der Schale von Salerno (F d 10) einen Bogenschützen in assyrischer Tracht — das ursprüngliche Motiv ist also hier vollkommen vergessen. Auf dem Mittelbild der Schale aus Salaminia (E 5) ist diese Figur zu einem undeutlichen Kringel geworden, wie ja auch sonst gerade bei diesem Stück Mißverständnisse nachzuweisen sein werden.

Merkwürdiger noch ist vielleicht der folgende Fall: Halbherr-Orsi, Bronzi Cretesi Taf. VI 1 S. 33, 177 ff. (Poulsen Orient 22 Nr. 7) ist eine Schale abgebildet, die bis in Einzelheiten mit der Schale aus Nimrud Layard, Monuments II Taf. 68 oben Mitte übereinstimmt. Es ist nicht wohl daran zu denken, daß die eine Schale unmittelbar von der anderen abhängt, denn es sind kleine Unterschiede bemerkbar, die sich schwer bei solcher Annahme erklären, während sie verständlich werden, wenn man eine gemeinsame Quelle annimmt. Wir können hier also von neuem eine engere Beziehung der Funde aus der idäischen Grotte zu den Funden von Nimrud feststellen (S. 187). Auf den beiden eben behandelten Schalen erscheinen *Sphingen* mit geschlossenen Flügeln. Sie kehren auf den Nimrudschalen Layard a. a. O. Taf. 59 B, Taf. 68 oben rechts wieder. Zwischen den Füßen hängt stets das Tuch, von dem zuweilen ein Uräus aufsteigt. Dieses Tuch scheint aus dem »Umhang« der ägyptischen Sphingen seit dem Mittleren Reich entstanden, ist in der mykenischen Kunst, so viel ich sehe, unbekannt, ebenso in der späteren griechischen [2]). Die genau übereinstimmenden Sphingen der Faienceschalen Petrie, Illahun Taf. XX 4 und der Metallschale aus

wo über dem Kopf des Siegers, der dadurch als Pharao gekennzeichnet wird, in ähnlicher Weise wie auf der Schale aus Kition? der Horusfalke schwebt, eine weitere Gottheit auch nicht dargestellt war. Ein weiteres »Denkmal des phoinikischen Kreises« aus Spanien hat P. Paris in den Mélanges Perrot 255 ff. vorgelegt: ein Goldmedaillon, dessen eine Seite eine Tiergruppe im kretischen Stil zeigt, während die andere Seite den Pharao höchst seltsam mit Gefangnen beschäftigt sein läßt: eine plumpe Fälschung unter Benutzung der Schale von Präneste und anderer Denkmäler.

[1]) Diese Darstellung kehrt auf der Schale F b 5, auf der auch der König die Feinde niederschlagend dargestellt war, ebenfalls im inneren Streifen wieder, freilich in etwas anderer Umgebung, ferner auf der Schale F c 6, in ähnlichem, aber doch offenbar anderem Zusammenhang.

[2]) S. Roeder-Ilberg in Roschers Lexikon s. v. Sphinx, wo freilich manche Mißverständnisse, namentlich bei Roeder, obwalten und auf den hier berührten Punkt nicht geachtet ist. Das Tuch oder die Schürze, wie Furtwängler, Gemmen III 64 sagt, erscheint beim Löwen auf einem Skarabäus etwa des VIII. Jahrhunderts aus dem syrisch-griechischen Kreis (a. a. O. Fig. 52). Warum Furtwängler es einen spezifisch phoinikischen Zug genannt hat, ist mir nicht gut verständlich. Ich habe in meinen Denkmälern Text zu Taf. 26, 37, 70 über den Umhang gehandelt und ihn auf das Vorbild der Löwenbilder zurückgeführt. Das

Zagazig Musée Égyptien II Taf. 48 zeigen ihn — in frühramessidischer Zeit — nicht. Hingegen ist er durchaus in der Weise der Metallschalen aus Nimrud und Kreta ausgebildet bei der Sphinx auf dem Palankin Ramesses IX. Prisse d'Avennes Art Égypt. Palanquins, Text S. 439 nach einem Bild im Grab des Imisebi. Auf demselben Bild wird die große Mähne des Löwen in der gleichen Weise behandelt und damit auf den Ursprung der Tracht hingewiesen. Das Tuch findet sich auch bei der übrigens abweichend gebildeten Flügelsphinx auf dem Kästchen der Sammlung Hoffmann 1894, Nr. 292 (s. ob. S. 192). Auch auf den Elfenbeinplatten aus Nimrud (Guide to the Babylonian usw. antiquities 1922 Taf. 41 f.) tragen die Sphingen das Tuch. Während nun die eine Platte wie schon Poulsen sah, das gewohnte Tuch zeigt, erinnert die Verzierung der andern mit ihren Rillen und rund abschließenden Punktleisten an die Flügel, die zwischen den Beinen der Sphingen mit ausgebreiteten Fittichen auf den beiden Tassen aus Nimrud Layard a. a. O. Taf. 68 hängen. Schwerlich stellt aber das Tuch auf dem Elfenbeinrelief eine unvollkommene Wiedergabe der Federn dar, vielmehr wird der Federschmuck der Sphingen auf den Tassen aus der Interpretation von Sphingen, wie sie das Elfenbein zeigt, entstanden sein. Im kretischen Kreis treffen wir das Tuch zwischen den Beinen nicht wieder an, abgesehen von dem gleich zu besprechenden Fall, ebensowenig auf den kyprischen und italischen Schalen, auf phoinikischen Monumenten (von Greifensiegeln, die stark ägyptisieren, wie dem des Asaph bei Greßmann-Ranke, Altorientalische Texte und Bilder Abb. 208, dem des Aba, Pietschmann, Geschichte der Phoiniker S. 273 abgesehen) oder im hethitischen Kreis [1]). Hingegen treffen wir das Tuch bei den Sphingen auf den Schalen Bronzi Cretesi Taf. VI 1, 2, die stilistisch enger zusammengehören, den ähnlichen Sphingen der Nimrudschale Layard, Mon. II Taf. 58 F, der Schale aus Olympia bei Poulsen, Orient Abb. 12 und der Schale von Delphi (a. a. O. Abb. 11). In all diesen Fällen handelt es sich deutlich um ein Tuch. Auf der kretischen Schale VI 2 geht von ihm, wie zuweilen auch auf der anderen kretischen Schale VI 1, bei den Sphingen mit geschlossenen Flügeln, ein Uräus aus. Der Stil der olympischen Schale schien den kretischen Schilden verwandt, und die helmartige Mütze des Sphinx auf der delphischen Schale findet ihren Gegenpart in verschiedenen Kopfbedeckungen der kretischen Schilde. Auch die Art, wie der Sphinx die linke Vordertatze ausstreckt, erinnert an den Stil der kretischen Reliefs. Das Motiv kehrt aber wieder auf den Reliefs der Tassen aus Nimrud. Hier ist das Tuch zwischen den Beinen unzweideutig als Federschmuck charakterisiert. Die Sphingen zeichnet aber noch ein weiteres aus, worauf Poulsen die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Sie tragen einen bei der zweiten Nimrudtasse ausgesprochen dreieckig geformten »Brustschild«. Er kehrt bei den Sphingen

älteste voll entwickelte Beispiel sind wohl die Sphingen am Thron Amenophis' III. auf dem Bild aus dem Grab des Chèemhèt Prisse d'Avennes art Égypt. sculpture type de Sphinx 6, 7 (vgl. hommâge à Aménophis III.). Die bei Kinch, Fouilles de Vroulia 16—18 abgebildeten Kalksteinsphingen des British Museums N. 70, 72 mit und ohne ägyptische Krone zeigen das Tuch ebenfalls.

[1]) Wie die Sphingen auf der Akropolisschale gebildet waren, läßt das Bruchstück Journ. Hell. stud. XIII 248 leider nicht mehr erkennen. Am nächsten verwandt scheinen die Sphingen der kretischen Schalen Halbherr-Orsi Taf. VI 1 und 2.

der Schale Bronzi Cretesi Taf. VI 2 wieder. An seiner Stelle trägt der Sphinx mit dem Königskopf auf der ersten Tasse aus Nimrud einen Halskragen mit einem Menit, das von einem Löwenkopf mit Sonnenscheibe bekrönt wird, etwa wie die bei Arundale-Bonomi, Gallery of antiquities I Taf. 9 abgebildeten. Auch die spätägyptischen »Schildringe« bei Schäfer-Möller, Ägyptische Goldschmiedearbeiten Taf. 22 f. darf man vergleichen. Unägyptisch scheinen in dieser Zusammenstellung nur die kleinen Schulterflügel. Von einem »verkümmerten« Gott Assur, wie Poulsen möchte, ist keine Rede.

Mit Recht hat man die Schalen Bronzi Cretesi Taf. VI neben die Schale Layard, Mon. II Taf. 63 gestellt und alle drei zu den ägyptisierenden Schalen. In der Tat gehört auch der Bronzi Cretesi Taf. VI 1 und Layard a. a. O. Taf. 63 auftretende *geflügelte Skarabäus* über der Papyrosstaude zu den der ägyptischen Kunst entlehnten Elementen. Der hier vorliegende »zweiflügelige« Skarabäus mit der Sonnenscheibe zwischen den Vorderbeinen ist der echt ägyptische, z. B. Petrie, Decorative art Abb. 205 f. aus der XVIII. und XX. Dynastie [1]). Der Gedanke, ein heiliges Symbol auf eine Papyrosstaude (resp. das Papyroszepter) zu setzen, ist gut ägyptisch, wie der silberne Upuaut in Berlin (Schäfer-Möller, Äg. Goldschmiedearbeiten Taf. 16, 103, Ptolemäerzeit) oder die Wappentiere von Ober- und Unterägypten auf der Menitplatte der XXII. Dyn. bei v. Bissing, Kultur des alt. Äg. Abb. 17 und viele kleine Amulette, die so Katzen sitzen lassen, beweisen. Vielleicht zufällig kann ich kein ägyptisches Beispiel mit dem Skarabäus nachweisen. In Nimrud findet er sich noch auf den Schalen Layard a. a. O. Taf. 68 oben Mitte und rechts. In Kreta fehlt er sonst, ebenso auf den griechischen, kyprischen und italischen Schalen.

Auf diesen (und zwar auf der Schale von Amathus E 4 und der Schale der Tomba Bernardini F a 1) findet sich nur der »vierflügelige« Skarabäus, wie er in Nimrud auf den Schalen Layard a. a. O. Taf. 58 A, B, E, 59 A wiederkehrt [2]). Wenn der Skarabäus mit der Sonnenscheibe zwischen den Vorderbeinen auf der Schale F a 1 in der Barke fährt, so entspricht das durchaus ägyptischen Vorstellungen. Lanzone, Dizionario 929 f. hat die Texte zusammengestellt, eine Abbildung z. B.

[1]) Ein ägyptisches Original mit dem zweiflügeligen Skarabäus ist uns zufällig in Nimrud erhalten: das mit Gold eingelegte Würfelpaar Layard-Zenker Taf. XV M, N, über das oben S. 182 gehandelt ist. Perrot-Chip. II 754 haben die Stücke fälschlich als mesopotamische Arbeiten behandelt und das ist in andere Darstellungen übergegangen.

[2]) Die Abweichungen, die die Zeichnung Layard-Zenker Taf. XIV G von der in den Monuments II Taf. 58 B aufweist, kommen hier nicht in Betracht. Anscheinend ist in beiden Fällen derselbe die Mitte einer sonst undekorierten Schale einnehmende Käfer gemeint. Richtige vierflügelige Skarabäen kann ich in der einheimischen ägyptischen Kunst nicht nachweisen (auch nicht unter den von Prinz als Skarabäen mit Vogelflügel getauften), wohl aber den Ursprung dieser Form in Skarabäen der XIX. Dynastie, bei denen die am Körper anliegenden, behaarten Beine sich flügelartig erweitern: Newberry, Scarabs 74 f. Fig. 75/6. Wieder können wir den Ursprung einer hybriden, im »phoinikischen« Kreis später einheimischen Form auf das Ägypten der Ramessidenzeit zurückführen, wo sie überdies auf Sarkophagen (Prinz, Altoriental. Symbolik Taf. III 9 u. 17) noch näher vorgebildet ist; aber wieder entspricht das Vorbild nicht im einzelnen der Umbildung.

Erman, Religion² Abb. 90, Champollion, Panthéon Taf. 13. Aber er hat da nie vier Flügel, wohl aber auf Skarabäoiden mit phoinikischer Inschrift wie Perrot-Chip. III 130 (mit menschlichem Kopf).

Aus derselben Typenreihe stammen die *geflügelten Schlangen* auf den Papyrosstauden auf der Schale Bronzi Cretesi Taf. VI 1, der Schale von Nimrud Layard a. a. O. Taf. 68 oben Mitte, der *Falke auf dem Papyros* auf der Akropolisschale D4; auch die geflügelten Schlangen auf der Nimrudschale Layard a. a. O. Taf. 59 A (im Wechsel mit vierflügeligen Skarabäen) mag man anführen. Es ist nicht nötig, dafür ägyptische Beispiele eigens beizubringen.

Wir haben bisher wesentlich solche Motive betrachtet, die Zusammenhänge mit Ägypten aufweisen. Es gibt aber auch ganz anders geartete und nicht minder verbreitete Typen. Über den *Wagen* und den *Löwen* haben wir oben S. 182 f. schon gesprochen. Der Haarstern findet sich anscheinend in Ägypten schon bei dem Löwen Tuthmosis' III. Perrot-Chip. I Fig. 491, der auch die Schabracke trägt. Wenigstens wüßte ich nicht, was sonst der dreifache Kreis auf dem vorderen Oberschenkel des Tieres zu bedeuten hätte. Ist auch dies Motiv in Ägypten entstanden oder dürfen wir es, was um der stark stilisierten Form, in der es erscheint, wahrscheinlich wird, schon um 1600 in der vorderasiatischen Kunst voraussetzen? Durchaus unägyptisch nach Stil wie Inhalt sind die Darstellungen eines *Komos*, wohl ausschließlich von Frauen ausgeführt. Die beiden ältesten bekannten Stücke sind die Schale von Olympia D 2 und die Schale von Idalion ? E 3. Hier finden wir nun, das eine Mal im Gegensinn wiedergegeben und mit kleinen Abweichungen, die wiederum eine unmittelbare Abhängigkeit ausschließen, eine Szene, wo hinter einem eigentümlich aufgebauten Tisch oder Altar [1]) eine Frau sitzt, die an einer Lotosblüte riecht (auf D 2 hält sie sie nur), in der anderen Hand eine Frucht (auf D 2 eine Schale) faßt. Vor ihr steht am Altar eine Frau, die in der gesenkten Linken einen Schöpflöffel zu haben scheint (auf D 2, wo auch die Tracht leise ägyptisiert, hält sie die Lebensbinde), in der erhobenen Rechten einen dreieckigen Gegenstand, bei dem man unwillkürlich an das Mardukzeichen [2]) denkt. In dieser Hand hält auf der Schale von Olympia die Figur einen sichelartig gebogenen Gegenstand. Genau diesen Gegenstand finden wir nun in der Hand einer Priesterin auf dem Bruchstück Halbherr-Orsi Bronzi Cretesi Taf. IX 3, und sie steht vor einem Altar der fast genau dem der Schale D 4 entspricht. Merk-

[1]) Kennzeichnend für ihn sind die krummen »Dakkelbeine« mit einer oder zwei verbindenden Querleisten und einer Mittelstütze. Auf dem Tisch steht ein Korb und darin? eine satura. Die Tischform erinnert wohl an vorderasiatische, deckt sich aber nicht mit ihnen, am ehesten noch der auf einem Untersatz stehende Tisch der Olympischen Schale D 2, zu dem man unmittelbar Layard, Niniveh popular account 213 aus dem IX. Jahrh. vergleichen darf, für die »Dackelbeine« etwa den Erlanger Dreifuß Springer, Handbuch 1923 Fig. 171. Der Sitz der Frau führt eher ins hethitische Gebiet: E. Meyer, Reich und Kultur der Chetiter Abb. 20, 32; die abweichende Form auf der Schale von Olympia läßt sich mit Abb. 30 vergleichen und ägyptischen Sesseln. Übrigens kommen auch auf den hethitischen Stelen bei Meyer a. a. O. 28 ff. ähnliche Opfertische mit sehr ähnlich angehäuften Opfergaben vor.

[2]) Frank, Bilder und Symbole babylonisch-assyrischer Götter 22 f.; Jastrow, Bildermappe zur Religion Babyloniens usw. Taf. 9 ff.

würdigerweise stellt nun die Tracht der kretensischen Priesterin eine Kombination aus den beiden anderen Schalen dar: die Kopfbedeckung und das Gewand scheinen der Schale von Olympia, die Schulterlocke der von Idalion? zu entsprechen. Jenseits des Altars standen auf dem kretischen Bruchstück noch Gefäße, ob auch die sitzende Frau folgte, ist bei dem Zustand des Originals nicht auszumachen. Jedenfalls aber schlossen Musikantinnen an. Sie scheinen alle drei (oder vier, s. den Text S. 35) die Leier zu halten und zwar in der ursprünglich aus Asien eingeführten, dann im Ägypten des Neuen Reichs weitergebildeten Form (Sachs, Altägyptische Musikinstrumente 12 f. Abb. 15). Auch auf der olympischen Schale schließen auf derselben Seite Musikantinnen an: die vorderste führt eine etwas anders geformte Leier (für die man die chetitische Stele bei Meyer, Reich und Kultur der Chetiter Abb. 30 vergleiche), die nächste eine runde Rahmentrommel, die letzte die Doppelflöte. Die runde Rahmentrommel hält auf dem kretischen Bruchstück eine Frau rechts von der Priesterin. Die drei Instrumente vereinigt (dabei die Leier in der Form der kretischen Schale) finden wir in den Händen von Musikantinnen auf der Schale aus Idalion? E 3 und zwar hinter der Sitzenden, ferner auf der u. a. bei Ohnefalsch-Richter, Kypros 126 veröffentlichten Schale E 6, wo sich eine vierte mit einem Krug in der gesenkten Hand und einer Zither? [1]) in der anderen anschließt. Es ist wohl dasselbe Saiteninstrument, das die Musikantinnen auf dem u. a. bei Poulsen, Orient Abb. 31 wiedergegebnen Elfenbeinrelief aus Nimrud führen (neben Doppelflöte und runder Rahmentrommel). Wir finden also diesmal zwar auf den Bronzeschalen von Nimrud keine Parallelen zu unseren Szenen, wohl aber unter den Elfenbeinen. Die starke Tanzbewegung der Musikantinnen auf der Schale aus Olympia ist bei der aus Kurion E 6 gemildert, bei den Schalen von Kreta, Idalion? und wohl auch dem Elfenbein durch feierliches Schreiten ersetzt. Bemerkenswert ist aber die Gleichheit der Anordnung im allgemeinen, so daß man z. B. die kretische Schale mit Hilfe der anderen ungefähr ergänzen kann. In Kreta war einst noch eine zweite Komosschale (a. a. O. Taf. VI 2) vorhanden. Die mit aneinander gefaßten Händen im Reigen schreitenden Frauen finden ihr Gegenstück in den entsprechenden Figuren der Schale von Idalion? und formal (sie fassen sich aber nicht bei den Händen) der Schale von Kurion. Diese wiederum zeigt, daß die mit allerhand Gaben (Fischen, Vögeln) nahenden Frauen des Fragments aus der Zeusgrotte (die eine mit dem merkwürdigen Profil und dem reichen Haar, das aber die Bezeichnung »spiccatamente egiziana« kaum verdient, möchte man für männlich halten, wäre die Tracht nicht) der ursprünglichen Komposition angehören, in der man, wie längst vermutet, die Darstellung eines bestimmten Frauenfestes wird zu erkennen haben. An Stelle der sitzenden Frau treten nun auf der Schale von Kurion rechts und links von einem Altar, dessen Grundform den bisher betrachteten entspricht, zwei auf hohen Betten mit untergestelltem Tritt [2]) liegende Gestalten auf, die jede eine Frucht halten. Beide dürften weiblich sein. Hinter ihnen setzte wohl ein neuer Musikantinnenreigen ein.

[1]) Ohnefalsch-Richter denkt an ein flaches Gefäß mit einem Kuchen oder Adonisgärtlein darauf. Daß ein Gefäß gemeint ist, wäre angesichts der Figuren auf der gleich zu besprechenden Schale aus Salamis immerhin möglich.

[2]) Das ist die vor allem aus Ägypten bekannte Form.

Liegend sind auch auf der Schale E 14 auf ebensolchen Betten König mit ägyptischer Krone und Königin (nach Myres Deutung) beim Festmahl dargestellt. Der Opfertisch hat wieder »Dackelbeine«, hinter ihm steht nach Myres »a square Screen«, auf dem Tisch eine Schüssel mit Früchten. Musikantinnen und Musikanten? begleiten das Fest, Frauen mit Fleisch- und Blumenopfern, mit einer Kanne und Schalen. Auf dem innern Streifen schießt ein kniender Mann einen forteilenden Hirsch — auf der Schale von Kurion E 6 sehen wir einen Mann im Knielauf einen Hirsch mit dem Bogen erlegen. In beiden Fällen war noch ein zweiter Hirsch dargestellt und ein heiliger Baum mit zwei Greifen. Wir haben hier also eine weitgehende Übereinstimmung in der Zusammenfügung inhaltlich kaum zusammenhängender Motive [1]); im Großen herrscht auch eine formale Uebereinstimmung, aber im Kleinen sind wieder zahlreiche Abweichungen festzustellen.

Aber noch auf einer Schale sehen wir ein Fest, Musikanten, liegende Gestalten: auf der Bronzeschale aus Salamis. Sie lehnt sich viel stärker als ihre Genossen an ägyptische Vorbilder, diesmal selbst im Stil an. Abgesehen von der früher S. 222 f. besprochenen Mittelgruppe des seine Feinde niederschlagenden Pharao erscheint wenigstens die Gruppe der sitzenden Frau mit einem Kind auf dem Schoß als eine Verkörperung von Isis und Horus. So ist sie offenbar aufgefaßt in der bisher unbesprochenen Gruppe, die auf der Schale aus Olympia (D2) das Gegenstück zu der Sitzenden am Altar bildet. Die ägyptisierende Form des Altars (ein Papyros) weist deutlich auf den Zusammenhang hin, ebenso die Tracht der Priesterin, die die Lebensbinde und eine Schale hält. Die übrigen Bilder der Schale aus Salamis zeigen Musikantinnen (darunter eine, die nach ägyptischer Weise in die Hände klatscht), Musikanten, Diener mit Schale, einer Amphore und außer einer sitzenden Frau, die aus einer Schale trinkt, drei Betten. Das eine Bett ist zum Teil zerstört, auf einem zweiten sitzen Mann und Frau, auf einem dritten liegt eine nackte Frau — anscheinend hat sie der Mann neben dem Bett, der eine solche Frau in den Armen trägt, darauf gelegt. Ein Bild auf dem bei Grenier, Bologne Villanovienne 370, abgebildeten Spiegel scheint mir den Schlüssel zu liefern: es ist oder sollte dargestellt sein ein Symplegma [2]). Die Formen der Möbel sind unägyptisch, abgesehen allenfalls vom Stuhl und dem papyrosförmigen? Altar dahinter. Eher erinnern die Formen der Klinen an vorderasiatische und an griechische Lager, ohne daß jedoch eine ganz gleiche Kline mir bekannt wäre [3]).

[1]) Die Deutung auf Reschef-Apollon bei Ohnefalsch-Richter ist durchaus willkürlich, stellt überdies auch keinen Zusammenhang her. Reste von einem Aufzug scheinen übrigens auf dem inneren Streifen der Schale aus Kurion E 7 erhalten neben Aufzügen von Kriegern zu Fuß und Wagen. Nach Myres erkennt man »a votary, harpist, and double flute-player«. Ein Festzug auch auf dem Sarg im V. Grab von Byblos.

[2]) Ich hatte ursprünglich an einen typengeschichtlichen Zusammenhang gedacht, möchte den Gedanken aber aufgeben. Es wird Zufall sein, daß in beiden Fällen der Mann einen Spitzbart trägt, und die Ähnlichkeit des Schemas wird auf natürlichen Ursachen beruhen. Daß aber auf der Schale von Salaminia zur auf der Kline liegenden Frau ein Mann zu ergänzen ist (ist er etwa tatsächlich vorhanden?) scheint mir sicher.

[3]) Speleers Essai sur le mobilier de l'Asie antérieure ancienne erweist sich, wie die meisten Arbeiten des Verfassers, als unzureichend.

Unter den zahlreichen Kampfszenen, die auf den hier behandelten Denkmälern begegnen, verdient die Gruppe des *Bogenschützen, der zu Wagen gegen einen Löwen kämpft,* während dieser von rückwärts von einem zweiten Gegner bedeckt wird, und des *berittenen Schützen, der sich rückwärts gegen einen Löwen wendet,* unsere Aufmerksamkeit. Vereint treffen wir sie auf der Schale Layard, Monuments II 65 mit der Besonderheit, daß der Löwe dem Berittnen gegenüber als Sieger über einem Gefallenen steht und von hinten ein Mann mit dem Dolch den Löwen anfällt. Dabei ist so wenig wahre Bewegung in der Gruppe, daß man deutlich die Verwendung fester Typen empfindet. Ganz anders ist der Vorgang auf der Schale aus Olympia D2 behandelt, wo der Löwe gegen den Schützen sich hoch aufrichtet und ein zweiter Schütze zu Fuß auf ihn zueilt. Auch die Szene des Löwen mit dem Wagen ist bewegter, hier aber fehlt der zweite Gegner. Und während auf der Nimrudschale die Menschen in der Tracht zu ägyptisieren scheinen, ist davon auf D 2 nicht die Rede. Auf der Schale von Delphi D 1 finden wir den nach rückwärts gewandten Schützen auf dem Wagen wieder, aber sein Ziel, der Löwe, fehlt, und noch sonderbarer ist das Gespann: die oben S. 225 besprochene Flügelsphinx. Sie kehrt genau so auf der Olympiaschale wieder und kann doch nur an die Stelle der Pferde getreten sein, die auf der Nimrudschale (vgl. das Detail J. d. I. XXI 1907, 164) noch erhalten sind. Wir sehen hier, wohin die Vorliebe für phantastische Gestalten die Meister dieser Schalen treibt. In übrigens recht genauer Übereinstimmung mit der Schale von Olympia [1]) D 2 wird die Löwenjagd zu Wagen auf der Tasse Layard a. a. O. Taf. 68 (A. d. 1) dargestellt; von hinten kniet ein bärtiger Mann mit der Lanze, durchaus assyrisch in seinem Äußeren. Vor ihm fliegt ein ägyptischer Falke [2]).

Der berittene Bogenschütze, wie wir wissen ein beliebtes Motiv der späteren orientalischen Kunst (die Waffe ist im assyrischen Heer spätestens unter Assurnazirpal eingeführt), der ägyptischen Welt aber durchaus fremd, taucht auf dem sonst stark ägyptisierenden Kessel aus Praeneste (F a 3) Memoirs American Academy III Taf. 16, 17 Fig. 3 auf. Die Haltung ist hier freier, das Ziel zwei um ein totes Rind kämpfende Löwen. Der letzte Herausgeber der Tomba Bernardini hat sehr richtig bemerkt, daß die Zeichnung auf dem Kessel unklar ist, aber erläutert werden kann aus dem entsprechenden Bild des Regulini Galassigrabes in Caere Fc 6. Nur finden wir da die »orientalische Tiergruppe« [3]) nicht beim Schützen, sondern als Mittelbild, den Schützen aber, Zug um Zug den des Kessels aus Praeneste wiederholend, am Rand nach der früher (S. 224) behandelten Gruppe »des Löwen über dem Feind«

[1]) Von dem von hinten heraneilenden Gegner sind noch Spuren vorhanden.

[2]) Ist Knien oder Knielauf gemeint? Assyrische Monumente (z. B. Budge, Assyrian sculptures Ashurnazirpal Taf. XVIII, XXIV, XLIII) stellen das Knien mit dem Knie am Boden und dem vorgesetzten Bein schräggestellt dar. Dem Krieger auf der Tasse vergleicht sich am besten die »phoinikische« Gemme bei Furtwängler, Gemmen I Taf. VII 41 und griechische Darstellungen, für die auf E. Schmidt, Der Knielauf verwiesen sei, der unsere Darstellung unberücksichtigt gelassen hat. — Auf der Schale aus Olympia D 2 sitzt über dem Löwen ein großer rabenähnlicher Vogel. Kann er dem Falken der Tasse entsprechen? Falken flattern auch über der Gruppe der ein Rind zerfleischenden Löwen, auf die der Schütze auf dem Kessel von Praeneste Fa3 schießt.

[3]) Vgl., was über sie oben S. 191 f. gesagt wurde.

zielend. Es hat hier also ein Tausch zwischen Mittelbild und Seitenbild stattgefunden, der durch die gleichmäßige Behandlung des unteren Kreissegments der Mittelgruppe als Gebirge nach assyrisch-phoinikischer Art stilisiert, gewissermaßen noch unterstrichen wird [1]). Das Auftreten dieses Elements ist besonders merkwürdig, weil im allgemeinen die Art des Kessels wie der Schale ägyptisiert.

Auf beiden Silbergefäßen kehrt auch die Gruppe des *Mannes, der mit dem Schwert in der Hand einen aufgerichteten Löwen bekämpft,* wieder. Er wird von seinem Hund auf dem Kessel aus Praeneste (Fa 3) begleitet, nicht auf der Schale aus Caere; auch in Einzelheiten der Tracht weichen die beiden Kämpfer ab [2]). Den Hund aber finden wir wieder auf der Schale unter dem Pferd des berittenen Schützen. Das Motiv des Schwertkämpfers mit dem Löwen findet sich, aber durchaus verschieden, auf dem Nimrudteller Layard, Monuments II Taf. 64 (Ab 2), womit zugleich die Bedeutung der von uns zusammengestellten Übereinstimmungen in ein helleres Licht gerückt wird. Formal lassen sich noch eher die menschlichen Greifentöter und die vierflügeligen, also göttlichen, Löwentöter auf der Schale von Kition E 1 vergleichen [3]), um so mehr, als der im äußersten Streifen abgebildete Zug der Krieger zu Fuß, Roß und Wagen die nächste Verwandtschaft mit den entsprechenden Zügen auf dem Kessel, den Schalen von Caere, der Tasse ebendaher haben. Auf den Nimrudschalen gibt es nichts wirklich Vergleichbares, ebensowenig auf den kretischen Bronzen, wohl aber setzt sich gerade diese, wie wir sehen vorzugsweise in den italischen Funden verbreitete Dekoration in der sog. Situlakunst fort.

Auf dem Kessel der Tomba Bernardini sind ebenso wie auf der Schale aus Caere *Palmen* zur Andeutung der Landschaft und Einteilung der Darstellung eingefügt. Die Palme gehört nicht zu den in diesem Kreis üblichen Pflanzen. Auf den Nimrudbronzen und Elfenbeinen kommt sie entweder gar nicht oder nur völlig stilisiert vor [4]). Das gleiche gilt von den kretischen Bronzen und von den Funden des griechi-

[1]) Diese Stilisierung des Gebirgs findet sich auf den Nimrudschalen Layard a. a. O. Taf. 61 B, 66, auf der Stele von Amrit (Perrot.-Chip. III Fig. 283), auf der Schale der Tomba Bernardini Fa 2, der Schale aus Caere Fc 6, den Schalen aus Kurion E 7, 8 und also nicht auf den kretischen und griechischen Fundstücken und unter den kyprischen nur auf zwei Schalen die zu einer in Italien gefundenen besonders enge Beziehungen haben. Mißverstanden ist die Gebirgsvorlage möglicherweise auf einer bei Perrot-Chip. III Fig. 464—77 abgebildeten Reihe sardinischer Skarabäoide, bei denen sie, wie auf der Schale von Caere F c 8 Poulsen, Orient usw. Abb. 18 zu einem Gitterwerk geworden sind. Ob man den Hintergrund der Götterbilder auf der Schale von Olympia D 3 ebenso erklären darf, lasse ich dahingestellt.

[2]) Der Kämpfer auf dem Kessel hat annähernd rein ägyptisches Profil und Habitus, der Schurz aber hat jenes später auch in die ägyptische Kunst eingedrungene Tuch, das zwischen den Beinen herabhängt, über das ich Expedition Sieglin I 138 gehandelt habe. Sein Gegenstück auf der Schale aus Caere trägt, wie die von einander unabhängigen Zeichnungen Museo Gregoriano I Taf. 66 und bei Grifi, Monumenti di Caere Taf. V zeigen den einfachen ägyptischen Schurz. Dieser findet sich bei anderen Figuren des Kessels und der Schurz mit Tuch bei anderen Soldaten der Schale von Caere. Man sieht, mit diesen Dingen springen die Verfertiger der Schalen ganz willkürlich um, sie haben für sie keine nationale Bedeutung.

[3]) Die Greifentöter der Schale von Kurion E 8 und der Schale von Kition E 1 stehen dieser Schale näher als den in Italien gefundenen. Die zweite variiert das Thema in zum Teil geistvoller, an griechische Bildwerke gemahnender Weise.

[4]) Man könnte auf den Schalen Layard a. a. O. Taf. 58 A, 59 D, den Tassen Taf. 57 C und 68

schen Festlandes. Auf den in Italien gefundenen Schalen F c 6, F a 2, dem Kessel F a 3, dann unter den kyprischen Funden auf der Schale E 11 und der von Amathus ist die Palme dargestellt (E 4). Sie gehört zu dem ägyptischen Formenschatz und tritt z. B. auf dem Bocchoriskrug Monum. Antichi VIII Taf. III/IV (oben S. 197) auf. Hingegen scheint das Ziehen von Trauben zwischen Palmbäumen, wie es auf dem Kessel dargestellt ist, keine ägyptische Gepflogenheit (s. Lutz, Viticulture and brewing 50). Es ist merkwürdigerweise die Methode des Weinbaus, die gerade für Ober- und Mittelitalien bezeugt ist (Nissen, Ital. Landeskunde I 453).

Auf der Schale von Amathus (E 4) stehen die Palmen neben anderen Bäumen, die umgehackt werden, vor einer *befestigten Stadt, die gegen Angreifer verteidigt wird.* Seltsamerweise scheint, nach der Bewaffnung zu urteilen, zwischen Besatzung und Feinden kein Unterschied zu bestehen. Beide führen Speer und Bogen, assyrische hohe Helmhaube und Helm mit Federbusch, runde Schilde mit Schildzeichen — letzteres nur bei den Angreifern gesichert. Einige auf einer Leiter heraufkletternde Angreifer haben größere Schilde mit weit vortretendem Buckel. Die Lanzenkämpfer mit dem Helmbusch tragen ein kurzes Wams; sie gleichen den Soldaten, die wir auf dem Kessel der Tomba Bernardini (F a 3) Memoirs a. a. O. Taf. IX 1, der Tasse von Caere F c 9 und sonst in diesem Kreise finden. Man würde sie ohne weiteres für Griechen halten, wenn nicht genau die gleiche Bewaffnung auf hethitischen Reliefs aus Karchemisch (Hogarth, Carchemisch I Taf. B 2) wiederkehrte [1]. Die Bogenschützen tragen über einem kurzen Schurz einen langen, wie er bei assyrisierenden Gestalten auf den Schalen mehrfach vorkommt und auch in der assyrischen Kunst bei Bogenschützen nachweisbar ist (Meißner, Babylonien I 95, Layard, Niniveh Popular account 257).

Das Thema der belagerten Stadt kehrt auf der Schale von Delphi D 1 wieder. Auch hier sind Verteidiger und Angreifer — bis auf einen mit Schwert und assyrischem Helm sind es Bogenschützen — gleich ausgerüstet. Die Stadt selbst gleicht auf der Schale von Amathus (E 4) einigermaßen den syrischen Burgen auf ägyptischen Darstellungen (s. etwa Hölscher, Das hohe Tor von Medine Habu 60 ff., wo auch die Erstürmung von zwei Seiten mit Leitern vorkommt). Aber man wird doch auch an assyrische Reliefs wie Perrot-Chip. II 475 (Aschurnazirpal), Meißner, Babylonien I 296 erinnert. Auf der Schale von Delphi ist freilich nur ein völlig schematisches Bild übrig geblieben mit einer sonderbaren bienenkorbartigen Öffnung in der Mitte. Soll man darin ein Tor vermuten oder Vorbauten, wie sie mit einem Eingang am Fuß

stilisierte Palmen vermuten. S. Andrae, Assur, farbige Keramik 3 über die vermutete Entstehung stilisierter Pflanzenornamente aus der Dattelpalme. Naturalistisch kommt sie wohl auf der jungen — aber nicht assyrischen — Scherbe Taf. 5 m, dann auf dem archaischen, aber im VIII. Jahrh. wiederhergestellten farbigen Ziegelbild a. a. O. Taf. 6, auf dem späten Toneimer mit Emailmalerei Taf. 24, dem vielleicht etwas älteren Eimer Taf. 27 vor, nirgends so lebendig wie in Ägypten und auf den Schalen.

[1]) Alle auf den Schalen vorkommenden Waffen kommen, wie man aus Hunger, Heerwesen und Kriegführung der Assyrer bes. S. 14 f. sehen mag, auch auf assyrischen Reliefs vor, können also von dort bekannt geworden sein. Das gilt auch vom Helm mit Busch und dem Rundschild.

der Burg von Amathus zu stehen scheinen? Bei ihnen wird man an die mit Spitzkuppeln überdeckten Speicher (Meißner, Babylonien I 279 f., 288) erinnert oder auch an die Schutzbauten (?) vor der Festung Dapur auf dem Relief Ramesses' II. (nach Lepsius, Denkm. III z. B. farbig bei E. Meyer, Gesch. Ägyptens). Jedenfalls hatte der Meister der kyrischen Schale eine nur sehr allgemeine, der der delphischen Schale überhaupt keine Vorstellung von dem, was er wiedergab[1]).

Von den Typen mit Inhalt wenden wir uns noch zu einigen rein *ornamentalen Motiven*. Wir beschränken uns auch hier auf solche, die in mehreren der geographischen Gruppen nachweisbar sind, und auch da auf solche, die für die Bestimmung des kunstgeschichtlichen Charakters von Bedeutung scheinen. Poulsen hat Orient usw. 78 beobachtet, daß auf den kretischen Schalen die *Flechtbänder* immer von kräftig getriebenen Streifen oben und unten begleitet werden, so daß die Tiere niemals auf dem Flechtband selbst einhergehen. Hier habe die strenge Zoneneinteilung der griechischen Vasen eingewirkt, so erweise sich der griechische Charakter der Schilde. Der Gegensatz sei auf den Schilden von Van (C) gegeben, wo die Tiere auf das Flechtband unmittelbar oder auf einen dünnen Streifen, an den eine Reihe abwärts gekehrter Lotosblüten gehängt sei, gestellt sind. Diese Blüten begrenzt nach unten kein Streifen. Wie dem auch sei — mir scheinen nach der Photographie bei Lehmann-Haupt, Materialien zur älteren Geschichte Armeniens 99, wenn man die Abbildung richtig stellt, die Tiere auf die Köpfe der Lotosknospen zu treten — jedenfalls zeigt die von Poulsen selbst a. a. O. 14 veröffentlichte Tonfliese und noch deutlicher der Ziegelorthosthat bei Andrae, Assur, Farb. Ker. 14, daß, was Poulsen auch zugesteht, die Assyrer durch Linien begrenzte Flechtbänder kannten. Aber die Begrenzung war oft nur einseitig, oft unterblieb sie ganz: so auf den runden Knauffliesen bei Andrae a. a. O. 30, oder sie wurde indirekt durch den als schmalen Streifen sich gebenden Grund erreicht (Andrae a. a. O. Taf. 32). Dies Verfahren ist auch den kretischen Bronzen nicht ganz fremd: Bronzi Cretesi Taf. IX 3, wo allerdings das Flechtband die Darstellung abschließt. Andrerseits findet sich bei der Schale aus Nimrud Layard, Monuments II Taf. 62 B eine Absetzung des Flechtbandes durch den herausgetriebenen Rand des Schaleninnern, auf den die Tiere treten; wiederum a. a. O. Taf. 64 schweben die Figuren über dem Flechtband frei in der Luft, so daß der Eindruck ähnlich dem mancher kretischer Schilde (vor allem Taf. VIII) ist. Auf der Schale aus Kurion E 8 die in vielem ägyptisiert, ist, wie auch die photographische Wiedergabe bei Myres, Cesnola Collection Nr. 4554 erkennen läßt, jedes Flechtband von Linien begleitet und auf diesem stehen die Figuren. Eine solche Begrenzung ist technisch praktisch als Vorzeichnung für die Einteilung, wie man aus dem Auftreten derartiger Kreise in Stücken z. B. auf dem Kessel der Tomba Bernardini Fa 3 sieht, wo übrigens das von Poulsen hervorgehobene Prinzip herrscht. In diesem Zusammenhang verdient Beachtung, daß eine solche Einfassung auch auf der ägyptischen Holzbüchse der Zeit Amenophis' IV. Bulletin Institut Français I Taf. III zu bemerken ist, ebenso auf der

[1]) Auch auf E 13 war eine Stadt dargestellt. Ich hoffe auf Grund der Photographie noch einiges genauer festzustellen, als es nach Myres Beschreibung möglich war.

Silberschale ramessidischer Zeit Musée Égyptien II Taf. 48. Das Flechtband ist keins der ständigen Ornamente in der ägyptischen Kunst, aber nach Ansätzen in archaischer Zeit (Petrie, Royal tombs I Taf. XXXVII 55) im sogenannten Kettenmuster (Sybel, Kritik des äg. Ornaments 4; s. auch Royal tombs II Taf. XL ff.) taucht es im mittleren Reich auf Skarabäen (z. B. Newberry, Scarabs Taf. XIX) und auf der sog. nubischen Keramik (Petrie, Decorative Art Fig. 170) auf, um dann niemals wieder ganz zu verschwinden. Dennoch gehört es nicht zu den charakteristischen ägyptischen Ornamenten, wohl aber zu den für hethitisch-syrische Kunst bezeichnenden (Furtwängler, Gemmen III 8)[1].

Darf man sonach das Flechtband zu den verbreitetsten Ornamenten der ganzen Gruppe rechnen — nur auf den italischen Stücken fehlt es —, so steht im Gegensatz dazu der *Zackenstern*, wie er die Mitte der in Athen aufbewahrten Olympiaschale D 3, dann wiederum die Mitte der Nimrudschale Layard Taf. 61 A und der ebendaher stammenden Schale Perrot-Chip. II 741 einnimmt. Zwischen den Zacken des großen Sterns (es sind bald 7, bald 8) finden wir in Kreise eingeschriebene Rosetten oder kleinere Zackensterne. In der einen oder anderen Variation liegt dies Motiv auch den Mittelstücken der Schalen Layard a. a. O. Taf. 57 B, E, 58 E, 59 B, C zugrunde. Von jener einen Ausnahme abgesehen kommt das Motiv außerhalb Nimruds auf den Schalen nicht vor. Es ist gut assyrisch, wie die Funde im Schuschinaktempel von Susa (de Morgan, Délégation en Perse VII Taf. XII 72 f.) und die Abbildungen bei Meißner, Grundzüge der Plastik Abb. 116, 134, vgl. auch 120, Perrot-Chip. II Fig. 352[2]), zeigen. Neben den Stern tritt auf den herangezogenen Bildern mehrfach eine in den Kreis beschriebene Rosette mit spitzigen Blättern. Sie erscheint auf den Nimrudschalen Layard, Monuments II Taf. 63, wo sie noch ganz den Charakter einer geöffneten Nymphaea Lotos trägt[3]), 68 unten rechts. Diese Form ist Bronzi Cretesi

[1]) Die Auflösung des Flechtbandes in tangierte Kreise oder in Punktlinien kann man bei den kretischen Schilden, den Schalen von Nimrud, den kyprischen Stücken (z. B. E 3 aus Kurion) verfolgen bis in die griechischen Stücke hinein. Während auf den beiden Schalen von Olympia das Flechtband seine Form noch einigermaßen bewahrt hat, wie auf einigen kretischen Schilden, ist bei der delphischen Schale die Auflösung weiter fortgeschritten, noch weiter bei andern kretischen Schilden, und auf dem von Poulsen, Orient usw. Abb. 86, mit Recht in diesen Zusammenhang gezogenen, übrigens rein griechischen rhodischen Teller nehmen, genau wie bei den Schalen aus Kition, punktierte Kreise den Platz der Flechtbänder ein. Andere kyprische Schalen, z. B. die Schalen von Kurion E 6, 7, 8, auch 10 oder aus Idalion? E 3, die Schale von Amathus F 4 zeigen das Flechtband in voller Strenge. Auf den in Italien gefundenen Schalen ist es gar nicht oder nur in dem gänzlich aufgelösten Zustand eines Kugelbandes oder eines Wellenbandes zu finden.

[2]) Poulsen Zitat S. 10 Anm. 1 ist falsch. Sollte er das bei Meißner, Plastik Abb. 141, wiedergegebene Bruchstück im Auge haben, so sind dessen Rosetten doch nur sehr bedingt vergleichbar. Da es sich um kretisches Vorkommen handelt, sei auf die Bronzi Cretesi Taf. VIII sehr ähnlichen Blütensterne auf den Goldblechen der mykenischen Schachtgräber (z. B. Streng, Rosettenmotiv 13 ff.) hingewiesen. Der Zackenstern kommt nicht vor.

[3]) Es wird kein Zufall sein, daß auf dieser ägyptisierenden Schale die Stilisierung der Blüte gleichfalls ganz ägyptisch geraten ist, wie ein Vergleich mit den Blüten auf dem Grund ägyptischer Fayenceschalen des Neuen Reichs Petrie, Illahun Taf. XVII, Wallis, Egypt. Ceramic art I Taf. V, VI zeigt. Aus den zuletzt genannten Beispielen kann man sehen, wie eine Lotosblüte zur Rosette werden kann.

Taf. VIII nachweisbar, wo übrigens das sie umgebende Ornament am ehesten an den assyrischen Stern erinnert, dann auf dem rhodischen Teller Poulsen, Orient 87.

Die Mitte des Sternes von Layard a. a. O. Taf. 61 A wird von einem *Blütennetz* eingenommen. Ein solches Netz füllt Taf. 62 A die ganze Mitte der Schale genau wie auf der Schale aus Kition(?) E 1. Anderswo tritt das Netz nicht auf, aber als ein gut assyrisches Ornament wird es durch sein Vorkommen auf der Schwelle Sargons Perrot-Chip. II 250 und sonst (z. B. a. a. O. Taf. X) erwiesen. Freilich der Ursprung auch dieses Musters geht auf Ägypten zurück (Jéquier, Décoration égypt. Taf. XV f., XXXIII), seine Ausbildung in der hier vorliegenden Weise scheint aber assyrisch. In der kretischen, griechischen, italischen Gruppe, der kyprischen bis auf den einen Fall kommt das Ornament nicht vor — vielleicht weil es in der assyrischen Kunst noch sehr modern war und zur Zeit der Entstehung des Typenschatzes unserer Schalen dort keine Verbreitung gefunden hatte.

Auf der Nimrudschale Layard Taf. 62 A wird der ganze breite Rand eingenommen von vier übereinander gesetzten Bändern *»phoinikischer« Palmetten*. Diese gehören nicht zum gewöhnlichen Bestand der assyrischen Ornamentik: auf Andraes Tafeln farbiger Keramik kommen sie nicht vor, ebensowenig in Owen Jones, Grammar of Ornament. Auf den in Kypros gefundenen Schalen sind sie beliebt: auf der einen Schale aus Kition(?), E 1, auf den Schalen von Kurion E 6 und 8, auf der Schale von Amathus E 4. Auf den kretischen Bronzen fehlt sie, unter den Schalen des griechischen Festlands finden wir sie in etwas verflachter Form auf dem Bruchstück von der Akropolis D 4 (Journ. Hell. Stud. XIII 248), die in Italien gefundenen Gefäße zeigen sie nicht mit einziger Ausnahme der Silberschale von Vetulonia F e 11 Martha, L'art Etrusque 115 aus der Tomba del Duce, und des Goldpektorals aus dem Regulini-Galassigrab a. a. O. 111. Das ist um so auffälliger, als die Palmette zuweilen auf Buccherogefäßen und andern in etruskischen Gräbern gefundenen Gegenständen (Poulsen, Orient usw. Abb. 143, 147, 149, 150) erscheint. Die eigentliche Heimat dieser Palmette ist Phoinikien (und Kypros): wir sehen es an den Pfeilerkapitellen (z. B. Perrot-Chip. III Fig. 52, 53, 152), auf dem Sarkophag von Amathus (a. a. O. 608 f.), in gleicher friesartiger Verwendung auf dem Relief a. a. O. Fig. 81, der Stele Fig. 76, wo auch noch die auf den Schalen wiederkehrende Kontamination mit dem »heiligen Baum« zu finden ist. Das Ornament füllt, genau wie auf den Schalen, ein großes Feld auf der Alabasterstele von Aradus a. a. O. Fig. 73. Wir begegnen ihm in einer Variante auf dem Kapitell aus Kypros a. a. O. Fig. 361 und in seiner ursprünglichen Form auf einer Reihe sardinischer Schmuckstücke und geschnittener Steine (Perrot-Chip. III Fig. 180, 444, 445; Furtwängler, Gemmen Taf. XV 1, LXIV 1) unbekannter Herkunft. Auch die sardinischen Tonplatten Perrot-Chip. III Fig. 480/1 dürfen hier genannt werden. Gewiß kann man die Anfänge des Motivs bis in die ägyptische Ornamentik aus dem Anfang der XVIII. Dyn. zurückverfolgen[1]). Auch in assyrischen Ornamenten wie Andrae, Farbige Keramiken Taf. I ff., XXI f.; mag man Vorstufen

[1]) S. die von mir, Anteil der ägyptischen Kunst 79, beigebrachten Zeugnisse, von denen eines jetzt bequem bei Hunger-Lamer, Altor. Kultur Taf. 33, zugänglich ist.

oder Seitentriebe sehen: die Heimat der entwickelten Form kann kaum anderswo als in Phoinikien, anscheinend nicht einmal auf Kypros, gesucht werden[1]).

Weniger zuversichtlich können wir über den *Palmettenlotosfries* urteilen, der auf den Schalen aus Nimrud Layard a. a. O. Taf. 57 A, 68 unten Mitte auftritt, auf den kretischen Bronzen fehlt, ebenso auf den Schalen vom griechischen Festland und von Kypros und den italischen. Es verdient Beachtung, daß ein in der ägyptischen wie in der assyrischen Kunst vor-, wenn auch mindestens in ersterer nicht ausgebildetes Motiv[2]), hier noch ganz spärlich und nur in einer Fundgruppe Verwendung findet, während es bald danach zu den üblichsten Verzierungen der archaisch-griechischen Kunst gehört[3]). Häufiger treffen wir den einfachen *Palmetten-*

[1]) Ich urteile also heute anders als Anteil der ägyptischen Kunst 79. Dussauds Ausführungen in der zweiten Auflage seiner Civilisations préhelleniques 321 ff. haben mich nicht überzeugt, er geht z. T. von falschen ägyptischen Mustern aus, die Uräen haben hier gar nichts zu suchen. Das »Kapitell« von Tell Mut esellim kann trotzdem noch immer von den kypriotischen abhängen, diese spezielle Form auf Kypros entstanden sein. Die ägyptischen Beispiele hat übrigens in für damals ausgezeichneter Weise Sybel, Kritik des ägyptischen Ornaments 25 f., behandelt. Er hat auch bemerkt, daß in dem jetzt bei Poulsen, Orient usw. 48, wiedergegebenen Elfenbeinrelief aus Nimrud Elemente der phoinikischen Palmette vorliegen, noch versteckter in dem Gegenstück a. a. O. 49, beide dem »Kapitell« Perrot-Chip. III 535 verwandt. Die Behandlung bei Riegl, Stilfragen 102 ff., ist unzureichend. Für den phoinikischen Ursprung der Palmette läßt sich auch ihr Vorkommen auf Fundstücken aus Spanien und Karthago anführen: Antonio Vives y Escudero, La necropoli di Ibiza 171, Taf. XXV 14, 17, LII, 1 S. 133, LXXXVIII 2, 3, S. 159, stark gräzisiert; ferner, Revue Archéol. II 1899, 155, 250 f., 289, alles Elfenbeine. Wenn die »kyprische« Inschrift auf der Elfenbeinpyxis des Regulini-Galassigrabes (Poulsen Abb. 143 f., vgl. S. 129) wirklich vom Erzeuger aufgesetzt ist, so besagt sie noch nichts für die Herkunft der gerade bei diesem Stück (als Krone einer Sphinx!) höchst seltsam verwandten Palmette. Auf dem Fayencegefäß aus Vulci, das nach dem Material wohl sicher nicht in Italien gearbeitet sein wird, hat die Palmette eine starke Umbildung erfahren. Ist übrigens die Gleichheit des Motivs zwischen dem Löwen? auf dem Fayencegefäß und dem bei v. Luschan, Die ionische Säule 30 z. B. abgebildeten Relief aus Persepolis bemerkt worden? Delbrück, Arch. Anz. 1910, 183 f., hebt mit Recht die Verwandtschaft der elfenbeinernen Gefäßformen aus der Tomba Bernardini mit den Buccherogefäßen hervor und scheint geneigt, an italischen Ursprung zu denken. Auf den Silberblechen der Tomba Bernardini (Memoirs American Academy Rome III Taf. 31 f.), die wohl vom Beschlag eines Kastens herrühren, findet sich die vollständige Palmette und Ornamente, die aus den Voluten zusammengesetzt sind, die Palmette auch auf dem Henkel a. a. O. Taf. 27, 2 = Poulsen, Orient usw. Abb. 133, auch nach Poulsens Ansicht ein in Etrurien gearbeitetes Stück. Die Reliefs sind in dem den Bronzehenkel verkleidenden Silberblech getrieben, eine primitive Arbeitsweise, in der man massiv silberne Vorbilder offenbar nachahmte.

[2]) Für Ägypten genügt es auf Petrie, Decorative art Fig. 119ff. zu verweisen. Eins der ältesten Beispiele des Bogenfrieses gibt wohl das Siegel Petrie, Illahun, Taf. X 160 (ein Knoten zwischen zwei Lotosblüten). Dasselbe Motiv auf Skarabäen der Zeit Tuthmosis' III. Petrie a. a. O. Taf. XXVI 25, 28, wo der Knoten schon Knospengestalt angenommen hat. Für Assyrien vgl. Andrae, Farbige Keramik Taf. 2, wo der Wechsel zwischen Lotosblüte und Palmette leidlich gesichert scheint. Die Datierung um 1200 v. Chr. kann kaum bestritten werden. Mithin wäre damals die Zierform ausgebildet gewesen, für die wir später (Andrae a. a. O. Taf. 33) scheinbar weniger entwickelte Formen besitzen.

[3]) S. die Ausführungen von Johansen, Les Vases Sicyoniens 115 ff., der nur m. A. n. unglücklich in der Wahl des Ausdrucks »Eichel« für das S. 59 f. behandelte, S. 60 Abb. 1—3 wiedergegebene Ornament war. Es entstammt einer naturalistischen Lotosblüte ägyptischer Wieder-

bogenfries: Layard, Monuments II Taf. 58 C, D, F; 59 C; 63, 68 passim. Es wird kein Zufall sein, daß er auf den stilistisch mit der Schale Taf. 63 so nah verwandten Schalen Bronzi Cretesi Taf. VI wieder vorkommt, in einer klobigen Variante auch a. a. O. Taf. X 4. Die Stelle des Palmettenbogenfrieses nimmt auf den kretischen Bronzen der *Lotosbogenfries* ein, sei es von Knospen (Bronzi Cretesi Taf. I), sei es von Blüten (a. a. O. Taf. VII, IX). Auf den Nimrudschalen findet er sich nicht, obwohl seine Elemente vorkommen (Taf. 57 A s. oben) und in der assyrischen Kunst gerade der Sargonzeit, allerdings mit Wechsel von Blüte und Knospe, Lotosbogenfriese bekannt sind (Owen Jones, Grammar of ornaments Taf. XI; Perrot-Chip. II 251, 320; Andrae, Farbige Keramik Taf. 11 ff., 19). Die anderen Fundgruppen kennen den Fries, der im letzten Grund wieder auf ägyptische Vorbilder zurückgeht, nicht, mit Ausnahme der Schale aus Kition E 1. Auch die *Lotosblüte* als selbständiges Ornament, wie wir sie in Kreta (Bronzi Cretesi Taf. VI 2, IX 1, X 4, 2 (??) und vielleicht Taf. 11 rechts [1]) beobachten, tritt uns auf den Nimrudschalen nicht entgegen. Auf der Schale von Olympia D 3 hält die eine Sitzende eine Lotosblüte, ebenso auf der Schale aus Kypros E 8, E 3, wo vielleicht auch die säulenartigen Pflanzen im Hintergrund Lotosblüten tragen sollen [2]). Vereinzelt kommt eine naturalistisch gebildete Nymphaea caerulea auf E 1 vor. Häufiger tritt, bald naturalistisch behandelt, bald stilisiert, der *Papyros* auf. Wir treffen ihn auf den Nimrudschalen Layard, Monuments II Taf. 57 E; 58 A, F; 63; 68 oben Mitte, der Tasse 57 C, wozu noch die zweifelhaften Fälle Taf. 59 D und 68 unten Mitte kommen. Dies ist um so bemerkenswerter, als der Papyros in der assyrischen Ornamentik keine Rolle spielt, auch nicht in der landläufigen phoinikischen, aber in die kretisch-mykenische Aufnahme gefunden hat. Auf den kretischen Schilden glaube ich ihn Taf. III deutlich in üblicher ägyptischer Stilisierung (als Wappenpflanze des Nordens) zu erkennen: die Sphingen scheinen Dolden zu pflücken, stilisiert findet er sich dann, wieder mit Layard a. a. O. Taf. 63 in Übereinstimmung auf der Schale Bronzi Cretesi Taf. VI 1. Die Schalen des griechischen Festlandes bieten ihn nicht, von den kyprischen könnte er (in der Variante des Cyperus alopecuroides) dem zweiten Fries der Schale von Kition(?) E 1 zugrunde liegen, ferner scheint er auf E 11 vertreten. Zweifellos ist er auf den beiden Schalen aus Kurion E 9 und 10, sowie der Schale Myres, Cesnola Coll. 4553, E 12. Dabei wiederholt sich auf den kyprischen Stücken, was bei den Schalen aus Nimrud auffällt, daß kein fester Typus ausgeprägt ist. In durchaus ägyptischer Weise stilisiert finden wir ihn auf drei Schalen der italischen Gruppe, der Schale aus Praeneste F a 1 und der aus Salerno F d 10, ferner auf der von Caere F c 8. Stets sind damit im engeren Sinn ägyptische Bilder (Horus auf der Lotosblüte und Pferde auf der Schale von Salerno; eine Kuh, die ein Kalb

gabe. Siehe auch die Palmettenlotosfriese der Simse von Selinunt 41. Berl. Winckelmannsprogramm Taf. II.

[1]) Man könnte hier allenfalls an Papyros denken, doch die Form des Stengels spricht dagegen. Lotos in Verbindung mit Papyros auf dem Elfenbeinrelief aus Nimrud Layard, Monuments I Taf. 88, 1, British Museum guide Taf. 41, 10.

[2]) Im Zusammenhang der mythologischen Darstellung, Horus auf der Lotosblüte, findet sie sich auf der Schale von Salerno F d 10.

säugt, auf der von Caere und auf der kyprischen E 12, wo abwechselnd Kuh mit Kalb, Stute mit Füllen dargestellt sind; Isis, die den Horus säugt, auf der Schale der Tomba Bernardini F a 1 [1]) verbunden.

Von den Einzelheiten, die uns bisher beschäftigt haben, wenden wir uns zum Schluß der Betrachtung der *Komposition der Schalen* als ganzem und der sie beherrschenden Dekorationsprinzipien zu. In Ägypten war zuerst die Weise ausgebildet, das Innere der Schalen mit in konzentrischen Kreisen angeordneten Ornamenten zu schmücken. Als Mittelpunkt des oder der Ornamentkreise diente entweder ein kleiner Buckel respektive eine Rosette, oder eine größere Blüte [2]). Dies selbe Prinzip finden wir bei den meisten der Nimrudschalen: Layard, Monuments II Taf. 57 A, B, D, E; 58 A, C—F; 59 A—E; 60; 61 A; 62 A, B; 63; 64; 65; 68, wobei das Verhältnis von Mittelornament und Randornament veränderlich ist. Von den Tassen sehen wir hier ab. Sie folgen aber im ganzen dem gleichen Prinzip. Unter den kretischen Bronzen treffen wir es wieder auf den Schalen Bronzi Cretesi Taf. VI, den Schilden Taf. VII, VIII; über einige der Schilde und die Schalen von der Akropolis (D4), von Olympia (D 2) ist kein sicheres Urteil möglich. Die andere Schale von Olympia (D 3), die Schale von Delphi (D 1) und wohl beide Schilde von Van folgen demselben Dekorationssystem, dem sich unter den kyprischen Schalen die Schalen aus Kition (E 1), aus Amathus (E 4), aus Idalion (E 3), die Schalen aus Kurion E 9 und 10, ferner die Schale der Cesnola Collection E 11, unter den italischen Funden einzig die Tasse der Tomba Bernardini (F a 4), am besten Memoirs Americ. Acad. III Taf. 19 anschließen. Dies Dekorationssystem ist dann festgehalten bei der Außendekoration der hier Abb. 5—6 veröffentlichten ägyptischen Fayenceschale und den oben S. 190 f. aufgeführten Stücken sowie bei den oben unter G zusammengestellten »Vorläufern und Nachwirkungen«.

Auf der Mehrzahl der ägyptischen Fayenceschalen und Teller herrscht aber ein anderes, bisher in Metall im Nilland nicht nachgewiesenes Prinzip: ein Bild füllt das ganze Innere. Den Übergang von der einen Art zur anderen mag man erblicken in Gefäßen wie Petrie, Illahun Taf. XVII 44, wo eine weitgeöffnete Lotosblüte den ganzen Grund einnimmt, eingefaßt von einem bescheidenen Band. Auch die häufigeren Fälle, wo ein Wasserbecken die Mitte der Komposition einnimmt, aus dem Blumen sich über die Schale ausbreiten, zwischen denen dann wohl Fische schwimmen (Wallis, Egypt. Ceram. Art I Taf. VII, Fig. 12; v. Bissing, Fayencegefäße Kairo Nr. 3683), wird man zu den Übergangsformen rechnen. Meistens aber füllt e i n Bild oder e i n e Szene die ganze Fläche, nur von einem schmalen Band am Rand eingefaßt. Die bei den Nimrudschalen und einigen kyprischen Stücken mit Mittelbild (E 15) zu be-

[1]) Genau so säugt Isis stehend den stehenden Horus — ein gut ägyptisches Schema — im Papyrosdickicht auf dem Mittelbild der Schale E 13 in der Cesnola Collection.

[2]) Beispiele im J. d. I. XIII 1898 Taf. 2, S. 35. Arch. Anz. 1898, 147, J. d. I. XXV 1910, 197. Nachahmungen metallener Vorbilder bieten offenbar die Fayenceschalen bei Wallis, Egyptian Ceramic art I Taf. V, VI. Eine Blüte als Mittelstück z. B. von Bissing, Fayencegefäße Kairo Nr. 3708. Im Gegensatz zu fast allen erhaltenen Metallgefäßen zeigen die Fayenceschalen innen und außen Verzierung.

obachtende Neigung, viel von der glatten Fläche des Gefäßes sehen zu lassen, ist den meisten ägyptischen Schalen vollkommen fremd. Selbst bei den unter Tuthmoses III. datierten Gold- und Silberschalen (Vernier, La bijouterie et la joaillerie Taf. XX; Chabas, Oeuvres I 225; Devéria, Mémoires I 44) und der von mir im J. d. I. XIII 1898 veröffentlichten Bronzeschale nimmt der figürliche Schmuck verhältnismäßig eine viel größere Fläche ein als bei vielen der Schalen von Nimrud. Der ägyptischen Gewohnheit folgen fast sämtliche in Italien gefundenen Stücke, die kretischen Bronzen, die Schilde von Van, offenbar auch die auf dem griechischen Festland gefundenen Stücke und die Mehrzahl der aus Kypros stammenden. Die italischen Stücke, die Schalen aus Kypros E 2, E 4, E 5, E 7, E 8, E 12, E 14 zeigen in der Mitte in der Regel mehrfigurige Szenen, wie sie in gleicher Weise auf den ägyptischen Schalen nicht gefunden werden, wohl aber in der Dekoration der oben S. 191 ff. zusammengestellten ägyptischen Denkmäler vorkommen. Figurenreiche Mittelstücke sind die Regel auf den Schilden der Zeusgrotte und von Palaikastro, wo zuweilen ein Löwenkopf oder Adler den dann stark plastisch hervortretenden Mittelpunkt abgibt, um den die Figuren sich drängen. Unter den Schalen von Nimrud steht diesen Schalen nur Layard a. a. O. Taf. 65 wirklich nahe. Die Schale a. a. O. Taf. 67 mit ihrem Gewirr von Figuren, das an hocharchaische Kompositionen erinnert, hat im ganzen Bereich der Monumentengruppe nicht ihresgleichen, steht auch in typologischer Hinsicht ziemlich vereinzelt. Die beiden, näher verwandten Schalen a. a. O. Taf. 66 und 61 B mit den Gebirgsdarstellungen in ausgesprochen assyrisch-phoinikischem Charakter weisen einen unregelmäßig geformten ornamentalen Mittelpunkt auf, der sie zwischen die beiden großen Gruppen stellt. Bei beiden wird man aber noch eines anderen Dekorationsprinzips gewahr, das auf ägyptische Vorbilder zurückzuführen scheint: der Vierteilung, seltener Fünfteilung, der Verzierung.

Sie ist am auffälligsten bei einem Stück wie der kyprischen Schale E 10, aber nicht minder deutlich bei der Schale aus Olympia D 3, der Schale aus Palestrina F a 1, der Schale von Salerno F d 10. Unter den Nimrudschalen erscheint sie am ausgeprägtesten auf Taf. 63 und entsprechend bei den kretischen Schalen Taf. VI [1]). Man kann das Prinzip auch auf der Bodendarstellung des Kessels von Palestrina (F a 3) wiedererkennen — lauter stark ägyptisierenden Stücken. An Stelle der Vierzahl tritt gelegentlich die Fünfteilung: Layard, Monuments II Taf. 66, aus der kyprischen Gruppe die Schalen E 11, E 12, E 8 (allerdings mit ungleichmäßiger Aufteilung, ähnlich wie bei dem Kessel von Palestrina). In sechs ungleichmäßige Abstände ist jeder der Ornamentstreifen der kyprischen Schale E 9 geteilt, die im Verhältnis der liegenden Hirsche und Vögel zu den Papyris ganz vereinzelt steht.

Zur Verdeutlichung der Einteilung dienen in den Fällen, wo die Gruppen enger aneinander rücken — und die Tendenz der Entwicklung scheint nach dieser Richtung zu weisen — Pflanzen. So auf der Schale E 8 »heilige Bäume« in der speziell phoinikischen Form, auf der Schale aus Palestrina F a 1 Papyrosbüsche mit Isis, die den

[1]) Ist es Zufall, daß gerade ein aus Ägypten stammender Holzdeckel kretischer Formengebung die ausgesprochene Vierteilung zeigt? Bossert, Altkreta Fig. 350.

Horus säugt, auf dem Kessel von Palestrina F3 Palmen. Wir fanden auf den oben S. 191 behandelten späteren ägyptischen Vasen bereits den Gebrauch, zwischen die Tierreihen Pflanzen einzustreuen. Wir beobachten ihn auf den Nimrudschalen Taf. 57 C; 58 A, F; 60; 66, auf der einen Tasse Taf. 68, ferner Bronzi Cretesi Taf. IX, X 2, 4 [1]); die kyprischen Schalen E 1, E 2 gehören hierher und von den italischen der Kessel der Tomba Bernardini Fa 3, die Tasse desselben Grabes Fa 4, die Tasse und eine der Silberschalen aus Caere (Fc 1 und Fc 8). Auch auf dem Bruchstück des Silbernapfes von Vetulonia (Fe 11) mag man das Prinzip noch verfolgen. Vielfach stellt es nichts anderes dar als eine gefällige Unterbrechung der endlosen Tierreihen, denen wir immer wieder begegnen. Sie setzen sich bald aus völlig gleichen Tieren (oder auch seltener Menschen) zusammen, bald aus wechselnden, aber dem Schema nach gleichartigen Typen. Die archaische ägyptische Kunst hatte solche Reihen gekannt, die spätere verwendet sie selten. Eines der markantesten Beispiele aus späterer Zeit bietet wohl das Halsband der Königin Aahhetep in der im wesentlichen gesicherten Rekonstruktion in meinem »Grabfund aus dem Anfang des Neuen Reichs« Taf. VIII, IX. Die dort im Text angeführten Beispiele zeigen, daß die Anordnung im Schmuck des Neuen Reichs beliebt blieb. Wir finden sie auch auf den in Stein geschnitzten Kohlbüchsen der XVIII. Dynastie, von denen Wallis eine Anzahl Egypt. Ceram. Art 1 Taf. VIII 8 und S. 14 abbildet. Auf manchen Nimrudschalen, z. B. Layard a. a. O. Taf. 59 A, nicht ganz so arg Taf. 61 A häufen sich die kleinen Tierfiguren zu Hunderten. Dafür gibt es Analogien eigentlich nur auf dem Napf von Vetulonia Fc 11 in den beiden an Hieroglyphenzeilen erinnernden schmalen Streifen, und auf den etruskischen(?) Schmucksachen der Tomba Bernardini und des Regulini-Galassigrabes [2]). Sehr seltsam wirkt die Einschließung der kleinen Tiere in ein assyrisches Zinnenmuster auf der Schale aus Nimrud Layard Taf. 57 E. So sehr bevorzugt dieser Stil die Reihung der Figuren, daß er auf das Dach des assyrischen Tempelchens, in dem Layard a. a. O. Taf. 63 die geflügelten Greifen stehen, rechts und links von einer einigermaßen ägyptisch aufgefaßten geflügelten Sonnenscheibe Reihen von Enten anordnet, etwas in ägyptischer, aber wohl auch in mesopotamischer Kunst Unerhörtes. Unwillkürlich aber wird man an die Vogelfriese gewisser melischer Vasen erinnert, zu denen auch sonst aus dem Kreis unserer Schalen manche Beziehungen laufen [3]).

Eine Besonderheit der Nimrudschalen sei hier noch angemerkt, die auf keinem Stück der anderen Gruppen wiederkehrt, das Einschließen der Tiere in den Friesen

---

[1]) Die Bronzi Cretesi Taf. II, III, X 4 eingestreuten Streublüten, Palmetten usw. gehören im weiteren Sinn auch hierher. Das Motiv der »raumfüllenden Pflanzen« hat Studniczka J. d. I. XVIII 1903, 137 gestreift und mit allerhand Beispielen, vornehmlich italischer Herkunft, belegt.

[2]) S. Memoirs American Academy Rome I Taf. 16 ff., III Taf. I (d. i. 1) ff., vgl. auch den Schild Taf. 60; Museo Gregoriano I Taf. XI, XVIII ff. Auf das Fortleben solcher Formen in der »illyrischen« Kunst der Situlen (Bertrand-Reinach, Les Celtes et les Gaulois dans les vallées du Pô usw. 95 ff.) kann hier nicht eingegangen werden.

[3]) S. etwa die oft, zuletzt bei Salis, Kunst des Altertums 44 wiedergegebene Vase. Man vgl. damit die kyprische Schale E 3, E 6, vielleicht auch Bronzi Cretesi Taf. IX 2.

einzeln oder zu mehreren in Felder. Sie trat uns schon oben bei der Schale Layard Monuments II Taf. 57 E entgegen, in einfacherer, fast an Triglyphen und Metopen erinnernder Weise aber auf den Schalen a. a. O. Taf. 57 B; 58 E; 59 B, E. In den Stabbändern der ägyptischen Kunst (Petrie, Decorat. Art 104 f.), in Friesen wie am Totenbaldachin der Prinzessin Isimchebt (Brugsch, Tente funéraire Taf. IV f.; Maspero, Archéologie Egypt. 291) mag man Analogien finden. Auch unter den oben S. 197 f. besprochenen ägyptischen Fayencegefäßen kam die Anordnung vor, und sie erweisen sich auch hier wieder den Schalen von Nimrud nahe verwandt. Aber im ganzen ist dies Dekorationssystem erst in der italischen Reliefkeramik (allerdings unter Vorgang der großen kretischen Pithoi, Bossert, Altkreta 131) häufiger, aber hier ist sie das Ergebnis der Stempeltechnik, und ich möchte einen Zusammenhang mit den Nimrudschalen nicht befürworten. Zeitlich berühren sie sich allerdings, wenn Grenier, Bologne Villanovienne 330 f. diese „bucchero de la seconde espèce« an das Ende des VII. und den Anfang des VI. Jahrhunderts setzt. Grenier schreibt den Töpfen in der Form Anlehnung an korinthische und protoattische Vasen, im Stil an ionische Vorbilder zu.

Damit haben wir, soviel ich sehe, die wesentlichsten Formelemente, abgesehen vom eigentlichen »Stil«, behandelt. Wir sehen wie gleiche und gleichartige Typen und Dekorationsprinzipien sich nicht nur lokal weithin verbreiten, sondern auch über verschiedene »Stile«, die sich innerhalb der ganzen Klasse scheiden lassen. Wir konnten gewisse Vorlieben bei lokalen Gruppen feststellen und werden dazu, wie zu mancher Einzelbemerkung über bisher absichtlich nicht besprochene Motive noch im Schlußabschnitt Gelegenheit haben. Aus der Übersicht über die Fundgruppen folgt auch, daß in Nimrud Gefäße aus Edelmetall gar nicht gefunden sind, auf Kypros wenige, in Italien aber keine Bronzegefäße dieser Klasse. Auf Kreta sind nicht nur die Schilde, sondern auch die Schalen aus Bronze, und das gleiche gilt von den Schalen des griechischen Festlandes. Die ägyptischen Urahnen waren teils Bronze, teils Silber oder Gold. Die beiden Schilde von Van sind bronzen. Natürlich kann das alles auf Zufall beruhen, aber es ist doch wert bemerkt zu werden, denn bei der Frage, wo die Klasse, wo die einzelnen Gruppen hergestellt wurden, können auch diese Dinge ihre Wichtigkeit haben. Ihr wenden wir uns im Schlußabschnitt [1]) zu.

[1]) Dieser Schlußabschnitt soll im nächsten Bande des Jahrbuches folgen.

den Haag. Fr. W. Frhr. v. Bissing.

DIE SÖHNE DES PRAXITELES.

Mit Taf. VI und VII.

1. Der Altar in Kos.

Am Anfang des vierten Mimiambus des Herondas verehren und bewundern zwei Frauen die schönen Bilder des Asklepios, seiner Eltern, seiner Gattin [1]), seiner Töchter, seiner Söhne und der mitverehrten Götter. Auf die Frage der einen Frau, von wem die Bildwerke gearbeitet und geweiht sind, antwortet die andere, sie seien von den Söhnen des Praxiteles gefertigt und von Euthias, Sohn des Praxon, aufgestellt worden. Herondas IV 1 ff:

ΚΥ. Χαίροις ἄναξ Παίηον, ὃς μέδεις Τρίκκης
καὶ Κῶν γλυκῆαν κἠπίδαυρον ᾤκηκας,
σὺν καὶ Κορωνὶς ἥ σ' ἔτικτε κὠπόλλων
χαίροιεν, ἧς τε χειρὶ δεξιῇ ψαύεις,
5 Ὑγίεια, κὦνπερ οἵδε τίμιοι βωμοί,
Πανάκη τε κἠπιώ τε κἰησὼ χαίροι
χοἰ Λεωμέδοντος οἰκίην τε καὶ τείχη
πέρσαντες ἰητῆρες ἀγρίων νούσων
Ποδαλείριός τε καὶ Μαχάων χαιρόντων,
10 χὤσοι θεοὶ σὴν ἑστίην κατοικεῦσιν
καὶ θεαί, πάτερ Παίηον . . . .
19 ἐκ δεξιῆς τὸν πίνακα, Κοκκάλη, στῆσον
20 τῆς Ὑγιείης.

---

[1]) Nach den Worten des Herondas muß man vermuten, daß in Kos Hygieia die Gattin des Asklepios ist, nicht wie sonst Epione, da diese hier zwischen den beiden Töchtern Panake und Iaso genannt wird. Herzog bemerkt mir jedoch hierzu: »Der Wortlaut der Stelle könnte durch die Reihenfolge der Aufzählung dazu verleiten und hat Robert (Preller I 526) verleitet, für Kos Hygieia als Gattin, Epio(ne) als Tochter des Asklepios anzunehmen, während sonst überall Epione als Gattin, Hygieia als Tochter des Asklepios galt. Aber gerade für Kos ist durch den von einem Koer verfaßten (Histor. Zeitschrift 125, 220) pseudohippokratischen Brief 10 und das Iliasscholion Venet. A zu Δ 195 (wo Μεροπ(ίδ)ος zu verbessern ist), Epione als Koerin und Gattin des Asklepios, Tochter des Herakles, bezeugt. Durch sie führten die koischen Asklepiaden ihren Stammbaum auch auf den in Kos seit viel älterer Zeit als Asklepios verehrten Herakles zurück. Im Kult des Asklepieions erscheint auf den Inschriften von seiner Gründung bis in die Kaiserzeit regelmäßig die Dreiheit Ἀσκλαπιὸς καὶ Ὑγίεια καὶ Ἠπιόνα als Kultinhaber. Hygieia steht dabei voraus, weil sie schon im V. Jahrhundert z. B. in Athen als selbständige Göttin mit älterem Kult neben Asklepios getreten ist und dann als seine Tochter eingeordnet wurde, die aber nie mit seinen übrigen Kindern Panakeia, Akeso, Iaso, Podaleirios und Machaon auf eine Stufe gestellt wird. Sie wird mit ihm als Vater so eng verbunden, wie Athena mit Zeus als Burggottheiten der griechischen Städte. Epione als Gattin tritt hinter ihr im Kult ganz zurück. Sie ist nur etymologisch aus Asklepios abgespalten und in Kos für die Genealogie notwendig. Wenn sie im koischen Asklepieion nur eine der Töchter wäre, so wäre es unverständlich, daß sie als Kultinhaberin allein von ihnen erschiene. Herondas verbindet Hygieia mit Asklepios, weil sie auf dem Altarwerk eine Gruppe bilden. Daß er Epio zwischen den Töchtern Panake und Ieso nennt, ist durch den Verszwang gegeben.«

KO. μᾶ, καλῶν, φίλη Κυννοῖ,
ἀγαλμάτων. τίς ἦρα τὴν λίθον ταύτην
τέκτων ἐποίει καὶ τίς ἐστιν ὁ στήσας;
KY. οἱ Πρηξιτέλεω παῖδες· οὐχ ὁρῇς κεῖνα
ἐν τῇ βάσι τὰ γράμματ'; Εὐθίης δ' αὐτά
25 ἔστησεν ὁ Πρήξωνος.
KO. ἵλεως εἴη
καὶ τοῖσδ' ὁ Παιὼν καὶ Εὐθίῃ καλῶν ἔργων[1]).

Kynno: Sei mir gegrüßt, o Herrscher Paion, der Du
Auf Trikka waltest, und im trauten Kos
Und Epidauros wohnhaft bist; Koronis
Zugleich, die Dich geboren und Apollon,
Sie seien gegrüßt; und die Du mit der Rechten
5 Berührst, Hygieia; auch die Ehren finden
Auf diesen Opferstätten, Panake
Und Epio und Ieso, seien gegrüßt;
Und die Laomedons Haus und Mauerwall
Zerstörten, die Ärzte in grimmen Krankheiten,
Podaleirios und Machaon, Gruß ihnen,
10 Und was an Göttern dir am Herde wohnt
Und Göttinnen, Vater Paion! — — — — — — — —
19 Stell' Du die Tafel, Kokkale, zur Rechten
20 Der Hygieia auf.
Kokkale: Ach, liebe Kynno,
Die schönen Bildwerke! Welcher Meister schuf
Das Marmorwerk hier und wer ist der Stifter?
Kynno: Die Söhne des Praxiteles. Siehst Du nicht
Am Sockel dort die Schrift? Und Euthies,
25 Der Sohn des Prexon, hat sie gestiftet.
Kokkale: Gnädig
Möge den beiden Paion sein um solcher
Herrlichen Werke willen, und nicht minder
Dem Euthies.
(Übersetzt von Crusius und Herzog.)

[1]) Der Mimiambus ist kunstgeschichtlich erklärt worden durch Diels, Arch. Anz. VI 1891, 190, Murray, Classical Review V 1891, 389, Waldstein, ib. VI 1892, 135 f., Gurlitt, Archäol. epigr. Mitt. aus Österreich XV 1892, 169 ff., Meister, Festschrift für Overbeck 1893, 109 ff., Herzog, Österr. Jahreshefte VI 1903, 215 ff., Bücheler, Zeitschr. f. d. Gymnasialwesen 1905, 176 f., Svoronos, Ephemeris 1909, 151 ff. Religionsgeschichtliche Erläuterungen bei Wünsch, Arch. f. Religionswiss. VII 1904, 95 ff. und Herzog ib. X 1907, 201 ff. Über die Frage, ob der Dichter Herondas oder Herodas heißt, sind die zuständigen Philologen nicht einig; vgl. zuletzt gleichzeitig Herzog, Philologus LXXIX 1924, 370 ff., der Herondas, und Wilamowitz-Moellendorf, Hellenistische Dichtung 1924 I 211 und II 318, der Herodas sagt. Mir scheint die difficilior lectio Herondas die richtigere zu sein.

Als Herzog, angeregt durch diesen Mimus, das Asklepieion von Kos gesucht und im Jahre 1902 gefunden hatte, erkannte er sofort in dem Altar in der Mitte der mittleren Terrasse dieses Heiligtums den Träger der gepriesenen Statuen [1]). Seine Vermutung, daß der Schauplatz des ersten Teils des Gesprächs zwischen den Frauen am Altar liegt, kann man vielleicht noch genauer dahin präzisieren, daß die Besucherinnen von der Stadt her, also auf der Treppe von der untersten nördlichen Terrasse aus oder, falls diese — wie Schazmann jetzt annimmt — erst später ausgebaut wurde, auf einem von Nordosten her ansteigenden Weg zur mittleren Terrasse emporsteigen und zunächst die Nord- und Ostseite des Altars betrachten. Sie gehen dann um den Altar herum und betreten jetzt erst den Platz zwischen Altar und Tempel B, wo sie v. 27 ff. die Weihgeschenke anstaunen. Für den Aufbau des Altars, der, wie es scheint, mehrfach erneuert wurde, geben die Fundamente und kärglichen erhaltenen Bauteile nur ungenügenden Anhalt, so daß es unmöglich ist, dem bildhauerischen Schmuck an ihm einen sicheren Platz anzuweisen. Auch die Münzen lassen uns im Stich. Die letzte, dem Pergamener Altar ähnliche Form scheint erst späthellenistisch oder frührömisch zu sein, doch könnte sie einen ähnlichen älteren Aufbau kopiert haben. In diesem Fall könnten die einzelnen Bilder zwischen den Säulen gestanden haben. Für Asklepios und die ihm laut v. 4 f. eng verbundene Hygieia müssen wir einen ausgezeichneten und breiteren Platz, etwa in einem besonderen Naiskos in der Mitte der Ostseite vermuten, wo auch in Pergamon die Hauptgötter angebracht sind. An dieser und der Nordseite fand Herzog die folgenden wenigen, aber wertvollen Fragmente der Altarskulpturen.

1. Mädchenkopf (Taf. VI). Gefunden laut Tagebuch Herzogs, das er mir freundlichst zur Verfügung stellte, am 17. September 1903 »zwischen Altarbau und Tempel C«, also an der Ostseite des Altars, vor dem römischen Tempel, dem griechischen Tempel aus der Zeit um 300 v. Chr. gerade entgegengesetzt. H. 0,20 m. Pentelischer Marmor, also aus der Heimat der Söhne des Praxiteles. Abgebrochen sind Hinterkopf, r. Seite des Schädels und hintere Hälfte des Halses. Bestoßen sind Nasenspitze und linke Seite der Unterlippe. Im Oberkopf ein Dübelloch, wohl für einen Meniskos; im Hals ein ebensolches, wohl zum Einsetzen in eine bekleidete Statue.

Stellt man den Kopf so, daß beide Dübellöcher senkrecht verlaufen, so ergibt sich die richtige Haltung des Kopfes, nämlich ein wenig nach seiner rechten Seite gedreht und geneigt und zugleich leicht zurückgelehnt (Taf. VI). Dies bestätigt der Hals, der auf seiner linken Seite ganz gestreckt ist, so daß der Übergang vom Hals zur Wange kaum merklich ist. Dagegen ist rechts eine deutliche Beugung des Kopfes zum Hals, und die Halsmuskeln sind geschwollen. Die Drehung des Kopfes nach rechts wird dadurch bekräftigt, daß der Scheitel der Haare nach der rechten Seite zu verschoben ist und daß die Haare rechts oben wenig bearbeitet sind. Die Nachricht über das Alexander-Porträt des Lysipp, an dem der Hals nach der linken Seite

[1]) Herzog, Österr. Jahreshefte VI 1903, 218 ff. Fig. 118, Arch. Anz. XVIII 1903, 3 Abb. 2, XX 1905, 7 f. Abb. 2.

gestreckt und außerdem leicht geneigt und gedreht war [1]), kann durch das Köpfchen anschaulich gemacht werden.

Die Haare sind gescheitelt, von einem Band umfaßt, zur Seite und von den Schläfen aus in weichen Massen über das Band und den oberen Teil der Ohren nach hinten gestrichen. Sie liefen ursprünglich wohl in einem tief sitzenden Schopf am Hinterkopf zusammen. Die kleinen zierlichen Ohren sitzen auffallend tief. Die Stirn ist dreieckig. Die Augen sind länglich, schmal, wenig eingesenkt, mit relativ breiten Unterlidern. Die Nasenwurzel setzt sich nur mit einer kaum merklichen Senkung von der Stirn ab. Der Nasenrücken ist gerade. Die Nüstern sind klein und fein gezeichnet. Der schmale Mund hat eine leicht vorstehende, kurze, etwas gehobene Oberlippe. Das Kinn ist zierlich rund. Die Wangen sind fein gewölbt. Es ist ein vornehmes, zartes Mädchengesicht mit reinem, unschuldigem Ausdruck, ohne jede Süßlichkeit oder Sentimentalität.



Abb. 1. Fragment eines Mädchenkopfes aus Kos.

Die Deutung kann nur die auf eine Tochter des Asklepios sein. Welchen Namen wir wählen sollen, wird wohl nie zu entscheiden sein. Der Schwur aus dem hippokratischen Corpus (Herzog, Koische Forschungen 202) nennt nur Hygieia und Panakeia, Herondas Mimiambus IV 5—6 nach diesen noch Epione und Iaso, freilich v. 11 auch noch andere Göttinnen, die neben Asklepios und den männlichen Göttern den Altar bewohnen.

2. Fragment eines weiblichen Kopfes (Abb. 1). Gefunden am 18. September 1903, also einen Tag später als Nr. 1, bei Abtragung einer modernen Zisterne vor der Terrassenmauer unterhalb der Treppe von der mittleren zur unteren Terrasse, also direkt nördlich unterhalb des Altars. Pentelischer Marmor. Erhalten nur flaches Segment der rechten Kopfseite mit Haaren und angrenzenden Teilen von Schläfe, Wange, Hals. Der rechte Augenwinkel ist gerade noch erkennbar. H. 0,155 m. Im Hals Dübelloch, in dessen Richtung das Fragment abgesplittert ist. Der Eisenrest im Haar oberhalb der Schläfe ist nur zufällig angeklebt.

Der Kopf scheint nach seiner linken Seite gewandt gewesen zu sein. Die Haare sind offenbar nicht gescheitelt, sondern in horizontaler Richtung gerade nach hin-

[1]) Plutarch, De Alex. fort. seu virt. II 2. Vit. Alex. 4. Schreiber, Studien über das Bildnis Alexanders des Großen, Abh. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1903, 9 ff. u. 212 ff. Waldhauer, Über einige Porträts Alexanders 5 ff. Bernoulli, Bildnisse Alexanders des Großen 16 ff.

ten und über die Ohren gestrichen. Ein Band fehlt. Die Haare steigen am Nacken empor und lassen hier kleine Löckchen frei, die am Kopf Nr. 1 verdeckt sind. Der Schopf saß also höher als dort. Wahrscheinlich stammt der Rest von einer zweiten Asklepiostochter. Diese werden auf attischen Votivreliefs aus dem Asklepieion von Athen immer als zarte Mädchen gebildet [1]).

3. Unterteil einer Frau mit Mantel um die Beine (Taf. VII links). Gefunden am gleichen Tag und im Schutt derselben Zisterne wie Nr. 2. H. 0,55 m. Der linke Fuß wurde besonders gefunden und später angesetzt. Plinthenränder und Zehen abgebrochen. Knie und Falten darunter abgesplittert. Es fehlt der Oberkörper bis zum Nabel.

Jugendliche Körperformen. Rechtes Standbein mit herausgebogener Hüfte. Linkes Spielbein leicht gebeugt und zur Seite gestellt. Der Fuß ist mit einer Sandale bekleidet. Die Figur war leicht nach ihrer linken Seite gelehnt. Ein Mantel umgibt die Beine derart, daß die rechte Hüfte frei bleibt. Der obere Rand ist richtig eingerollt und steigt ziemlich steil nach der linken Seite empor. Die Enden wallen in breiten Faltenlagen neben dem linken Bein herab und liegen außerhalb des Fußes auf dem Boden auf. Der untere Rand des Mantels liegt breit auf dem rechten Fußrücken auf, während er oberhalb des linken Fußes so emporgezogen ist, daß dieser bis zum Knöchel frei bleibt. Der Drapierung folgend steigen die Falten von der Außenseite des rechten Beins etwa parallel, aber in verschieden tiefen und reich modellierten Lagen nach oben schräg empor, im oberen Teil zum Wulst, im unteren zum linken Knie. Zwischen den Beinen bilden sie steile, leicht gebogene, tiefe Buchten. Am Spielbein liegen flache, ähnlich steil geführte Falten am Ober- wie am Unterschenkel an. Vom Knie hing eine breite kräftige Falte herab, und wulstige Falten legen sich in die Kniekehle.

Herzog glaubte bei der Auffindung, eine Aphrodite-Statuette »vielleicht nach der koischen Aphrodite des Praxiteles« vor sich zu haben. Er hielt den Torso ferner für vielleicht zu dem am Tage vorher gefundenen Mädchenkopf Nr. 1 für zugehörig. Die Deutung auf Aphrodite wird das Richtige treffen. Aphrodite wurde im Asklepieion von Kos verehrt [2]). Sie wird sehr häufig mit ähnlich unterwärts umgeschlagenem Mantel dargestellt, z.B. in den praxitelischen Aphroditen von Arles und Ostia [3]) und in den hellenistischen Torsen in Wien Nr. 370 [4]), in Sammlung Torlonia Nr. 253, aus Hypate, aus Alexandrien, aus Kreta im Louvre, in Delos [5]). Ein weiteres Beispiel stammt ebenfalls aus Kos und befindet sich nach Notizen Kurt Müllers in Konstantinopel [6]). Diese Statuette stützt sich ebenso wie die meisten genannten auf

[1]) Vgl. z. B. Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 1221. Svoronos, Athener Nationalmuseum 259 ff. Taf. XXXIV—V Nr. 1340—1, 1346, 1348, 1402.

[2]) Herzog, Arch. Anz. XVIII 1903, 197 u. XX 1905, 12.

[3]) Furtwängler, Meisterwerke 547 ff. Fig. 102—103. Klein, Praxiteles 293 ff. Fig. 52. Bulle, Schöner Mensch 343 ff. Taf. 159—160, Abb. 876. Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Taf. 296. Michon, Mon. Piot XXI 1914, 13 ff. Pl. II. Pomtow, J. d. I. XXXVII 1922, 110 f.

[4]) Wien. Inv.-Nr. 370. Standnummer 170. H. 0,61 m. Schneider, Arch. Anz. VI 1891, 174 Nr. 24.

[5]) Reinach, Répertoire de la statuaire I 341, 4, II 1, 334, 3, 5 u. 6, 335, 1—3, IV 203, 1.

[6]) H. 0,24 m. Es fehlen der Oberkörper vom Nabel an und beide Füße. Die für die Skulpturen sehr

einen links von ihr stehenden Pfeiler, der an der Altarfigur offenbar nicht vorhanden war. Die Deutung aller dieser Frauen auf Aphrodite wird durch eine formal wie stilistisch der Figur Nr. 3 besonders ähnliche Terrakotta aus Priene [1]) bestätigt. Der Pfeiler, auf den diese anmutige Frau sich stützt, trug ein kleines Idol, wie es so oft als Stützfigur gerade für Aphrodite dient. Die Statuette Nr. 3 stellte also wohl die Liebesgöttin dar und gehörte zu den von Herondas v. 11 genannten neben der Familie des Asklepios am Altar verehrten Göttinnen. Die weiblichen Angehörigen des Heilgotts sind wenigstens auf Reliefs immer voll bekleidet. Zu solchen vollständig bekleideten Statuen gehören sowohl der Mädchenkopf Nr. 1, wie das mit dem Torso gleichzeitig gefundene Fragment Nr. 2 nach Ausweis der Dübellöcher, da man bei nacktem Oberkörper diesen und die Köpfe aus einem Stück gearbeitet hätte. Ebenso war die Aphrodite des Praxiteles in Kos velata specie, sittsam und streng in das Gewand gehüllt [2]). Damit erledigen sich — wie Herzog selbt eingesehen hat — die weiteren, sonst so naheliegenden Kombinationen Herzogs. Nach den Parallelen und dem steilen Faltenzug nach links oben kann das Gewand der Figur Nr. 3 kaum noch linke Schulter und Oberarm bedeckt haben. Es scheint vielmehr nur über den linken Unterarm nach außen herübergeschlagen gewesen zu sein.

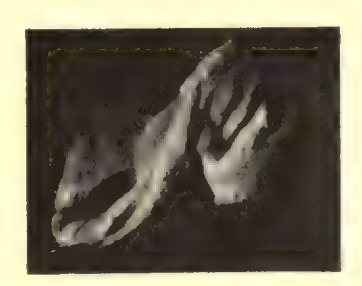


Abb. 2. Kinderhand auf Schulter einer Frau aus Kos.

4. Rechte Kinderhand auf Gewand (Abb. 2). Kos, Inv. Nr. 39. Gefunden neben dem Altar. Nach Herzogs Aufzeichnungen ist neben dem Gewand »anscheinend die bloße Brust einer Frau sichtbar«. Wenn das richtig ist, so ist neben der Kinderhand die Schulter der Frau, und es muß das Kind auf dem Arm der Frau gesessen haben. Auf dem Boden stehend könnte es nicht so hoch emporgelangt haben. Man müßte also, wenn man es nicht auf den Arm setzen will, es auf einen Pfeiler oder eine andere Erhöhung stellen. In diesem Fall würde es aber dem Beschauer seine Rückseite zugekehrt haben, da die Hand ihren Rücken nach außen wendet. Ich glaubte daher zuerst, daß ein linker Arm mit Gewand von hinten dargestellt sei und daß ein links neben der erwachsenen Figur stehendes Kind von hinten nach diesem faßte, also etwa so wie der Eros neben der Aphrodite im Louvre (Fröhner 151), die ein später Namensvetter des Praxiteles gearbeitet hat und die Furtwängler mit Unrecht mit der koischen Aphrodite des großen Meisters identifizieren wollte [3]). Hier greift Eros mit der rechten Hand, deren Fläche nach vorn gerichtet ist, in die herabhängenden Falten des Mäntelchens der Mutter. Wahrscheinlich und hoffentlich ist Herzogs Bestimmung richtig. Es ergibt sich dann das Resultat, das fast zu schön ist, um wahr zu sein, daß die Söhne des Praxiteles das von

spärlichen Notizen Professor Müllers über die Einzelfunde von Kos wurden mir, nachdem er auf die vor 15 Jahren übernommene Bearbeitung verzichtet hatte, von Professor Herzog übergeben.

[1]) Winnefeld bei Wiegand-Schrader, Priene 370 ff. Abb. 466.

[2]) Vgl. Bieber, Zeitschr. f. Numismatik XXXIV 1923, 315 ff.

[3]) Furtwängler, Meisterwerke 552 f. Fig. 104. Vgl. Bieber a. a. O. 316 f.

ihrem Großvater in der Eirene, von ihrem Vater im Hermes behandelte Problem der Verbindung eines Erwachsenen mit einem Kinde zu einer geschlossenen Gruppe übernommen haben. Das feste Zugreifen der kleinen Hand läßt ein ziemlich enges Zusammenschließen von Träger und Getragenem vermuten. Welche kinderpflegende Göttin gemeint ist, ist nicht zu sagen. Im Kreis des Asklepios ist eine Kurotrophos nicht bezeugt, aber die häufige Widmung von Kinderbildnissen an Asklepios [1]) läßt eine Einfügung einer solchen in sein Gefolge durchaus im Bereich der Möglichkeit erscheinen. Vielleicht hatte eine der von Herondas genannten Töchter eine solche spezielle Funktion. Svoronos [2]) deutet die Terrakottagruppe einer sitzenden Frau mit einem an ihre Knie geschmiegten Knaben — leider ohne jede Begründung — auf Epione mit dem kleinen Ianiskos.



Abb. 3. Frauenfuß aus Kos.

5. Linker Fuß mit flatterndem Gewandsaum (Abb. 3). Gefunden am Altar. Kos, Inv. Nr. 6. H. 0,13, Fußlänge 0,13, Fußbreite 0,065 m. Die drei ersten Zehen sind bestoßen. Hinten glatte Fläche mit Eisendübel, also zum Ansetzen bestimmt.

Zarter, rundlicher, weiblicher Fuß, schräg vorgestreckt, die Zehen frei schwebend, während die Ferse den Boden berührte. Am wahrscheinlichsten von einem Akroter in Gestalt einer Nike, in der Art, wie die Niken von Epidauros [3]), die Nike auf Münzen des Lysimachos [4]) und die Nike auf einem Gipsabguß nach frühptolemäischem Relief in Hildesheim [5]). Wenn der Altar der frühhellenistischen Zeit bereits die Form des späteren hatte, so stand dieser Firstschmuck sicher auf einer seiner Ecken. Sonst könnte er auch von dem Tempel stammen, für den die Figur allerdings etwas klein wäre.

Die Zusammengehörigkeit dieser fünf Stücke ergibt sich außer aus dem Fundort, östlich und nördlich unterhalb des zentralen Altars, aus einigen weiteren Umständen. Der Maßstab ist bei allen der gleiche, zwischen $^1/_2$ und $^2/_3$, also etwa $^7/_{12}$ Lebensgröße. Es ist ferner die Formengebung an allen fünf Fragmenten die gleiche. Die Arbeit ist original, frisch, flott, gelegentlich sogar flüchtig wie bei den flachen Falten am äußeren Teil des Oberschenkels von Nr. 3 oder an den weniger sichtbaren Teilen der Haare von Nr. 1. Die Formen des Nackten und des Gesichts sind rundlich, zart, fein durchmodelliert. Die hervorstechenden Charakterzüge sind Anmut und Vornehmheit.

Es kann also kein Zweifel sein, daß die Reste von dem Altar stammen und identisch sind mit den von Herondas IV 1 ff. genannten Statuen von den Söhnen des Praxiteles. Auch ohne diesen äußeren Anlaß hätte man die Fragmente sofort als

[1]) Vgl. Herondas IV 27 ff. Herzog, Österr. Jahresh. VI 1903, 221 ff., bes. 224 Anm. 20, Svoronos, Ephemeris 1909, 133 ff.; 1917, 78 ff.

[2]) A. a. O. 1909, 149, Fig. 10.; vgl. 1917, 79 f.

[3]) Cavvadias, Fouilles d'Épidaure Pl. IX Nr. 15—17, Ephemeris arch. 1885 Pl. I. Staïs, Marbres et Bronzes du Musée d'Athènes 41 f. Nr. 159—161. Lechat-Defrasse, Fouilles d'Épidaure 167 ff.

[4]) Lederer, Zeitschr. f. Numismatik XXXIII 1922, 196 Taf. VII 4.

[5]) Rubensohn, Hellenistisches Silbergerät 62 f. Nr. 47 Taf. XII.

Werke der praxitelischen Schule oder auch als früheste Beispiele der nach Amelung sogenannten alexandrinischen Bildwerke [1]) erkennen können. Man kann ihre genaue kunstgeschichtliche Stellung dahin präzisieren, daß sie in der Mitte zwischen den Werken des Praxiteles und diesen frühhellenistischen Skulpturen stehen. Der Weg von der Aphrodite zu Petworth [2]) zu einem Hauptstück der frühhellenistischen Kunst wie dem Kopf aus Chios [3]) in Boston führt über den Kopf Nr. 1. Von dem Kopf der knidischen Aphrodite [4]) bis zu den »alexandrinischen« oft süßlichen Köpfchen Amelungs [5]) geht die Entwicklung Schritt für Schritt von noch festen Formen zu immer weicheren, gelösteren, zarteren über diesen Weg, in dessen genauer Mitte die Koer Köpfe Nr. 1—2 stehen. Sie haben nicht mehr die Bestimmtheit, auch nicht die Größe des Praxiteles, aber bei aller Zartheit der Übergänge in den Gesichtsformen und bei duftigster Haarbehandlung noch nicht die verschwommene impressionistische Modellierung der hellenistischen Köpfe, wie sie z. B. in größerer Anzahl sich aus der noch unveröffentlichten Sammlung Sieglin in Dresden, Stuttgart und Tübingen befinden. Sie bewahren praxitelische Weichheit und Anmut noch ohne die Verflauung und Verweichlichung der von Amelung zuerst behandelten und der aus Alexandrien stammenden Köpfe. Der Ausdruck der Augen ist weniger bedeutend als bei Praxiteles, aber ebenso offen, mild und freundlich wie bei diesem, und noch nicht schmachtend oder träumerisch wie bei späteren Köpfen. Zu diesem Ausdruck trägt die Haltung der Köpfe bei. Sie ist bei Nr. 1 zwar bewegter und komplizierter als bei den Aphroditen von Knidos, Arles und Petworth, aber lange nicht so kokett und affektiert wie etwa bei dem Kopf in Neapel [6]) oder an hellenistischen Statuetten von Priene, die Winnefeld mit Recht von praxitelischer Kunst herleitet [7]).

Dieselbe Zwischenstellung ergibt sich für das Gewand der Fragmente 3—5. Die Behandlung des Mantels an Nr. 3 steht in der Mitte zwischen der an der Aphrodite von Arles, die ihm gegenüber nüchtern, großzügig, sachlich, einfach wirkt, und den aufgelockerten, naturalistischen Draperien frühhellenistischer Statuen wie etwa dem Mädchen von Antium [8]), von späteren Statuen mit ihrem aufgeregten Faltenspiel gar nicht zu reden. Von der Harmonie zwischen Naturstudie und künstlerischer Disposition, die das Gewand des Hermes von Olympia so eigenartig macht, ist der Torso Nr. 3 bereits weit entfernt; doch übertrifft er in der zweckmäßigen klaren Anordnung der verschieden hohen Falten alle späteren hellenissischen Werke, einschließlich der so ähnlich drapierten oben genannten Torsen und der Statuette von Priene [9]). Die Falten sind an Nr. 3 wie an Nr. 4—5 bewegter und tiefer als in

[1]) Amelung, Bulletino comunale XXV 1897, 110 ff.

[2]) Furtwängler, Meisterwerke 640 ff. Taf. XXXI. Klein, Praxiteles 278 ff. Fig. 42—43. Bulle, Schöner Mensch 537, Taf. 256. Dickens, Annual of the British School XXI 1914—15, 4 f. Pl. II 2.

[3]) Marshall, J. d. I. XXIV 1909, 73 ff. Ant. Denkm. d. Inst. II Taf. 59. Bulle, Schöner Mensch² 537 f. Taf. 257. Dickens, Annual of the British School XXI 1914—15, 2 u. 4 f. Pl. III 2.

[4]) Ant. Denkm. I Taf. 41. Bulle a. a. O. 533 f. Taf. 254.

[5]) Vgl. Anm. 1. Dazu Arndt-Amelung E. V. Nr. 896, 905, 2026, 2428—9, 2450—1.

[6]) Amelung a. a. O. 130 Fig. 10.

[7]) Winnefeld bei Wiegand-Schrader, Priene 367 ff. Fig. 461—466.

[8]) Arndt-Brunn-Br. Taf. 583—4. Bulle 287 ff. Abb. 68, Taf. 136. Helbig-Amelung, Führer durch Rom³ Nr. 1352.

[9]) Vgl. S. 246 Anm. 4—6 u. S. 247 Anm. 1.

der klassischen, ruhiger als in der ausgebildeten hellenistischen Kunst. In der Entblößung der rechten Hüfte an Nr. 3 und der wirkungsvollen Umrahmung des nackten Körpers an Nr. 3 und 4 durch einen dicken Wulst ist dieselbe Zwischenstellung schon äußerlich in der zwar rundlichen, aber noch nicht übertrieben plastisch heraustretenden Form des Wulstes zu erkennen. Das Flattern des Gesamtsaums am Bein von Nr. 5 ist ebenfalls in die Mitte zwischen ähnlichen Motiven der klassischen Niken von Epidauros [1]) und der hellenistischen Nike von Samothrake [2]) anzusetzen. Daß auch die Stellung des Kindes in Fragment Nr. 4 einen Übergang bildete von der losen Verbindung des kleinen Dionysos auf dem Arm des praxitelischen Hermes mit seinem Träger zu einer festeren hellenistischen Gruppenbildung, können wir nur noch ahnen.

Dank Herzogs Funden haben wir also jetzt eine feste Basis, auf der wir unsere Vorstellung von der Kunstweise der Söhne des Praxiteles aufbauen können. Es ergibt sich eine überraschende Übereinstimmung mit der Nachricht des Plinius [3]), daß Kephisodot der Erbe der Kunst seines Vaters gewesen ist. Da Timarchos, doch wohl der jüngere und unselbständigere der beiden Söhne des Praxiteles, mit Ausnahme einer späten römischen Inschrift [4]) immer nur als Mitarbeiter des Bruders signiert hat oder genannt wird [5]), so kann auch sein Stil von dem des Kephisodot sich höchstens der Qualität, nicht dem Wesen nach unterschieden haben. Für Übereinstimmung des Stils beider mit dem ihres Vaters spricht die Tatsache, daß sie von Herondas, Plutarch und Pausanias nicht mit ihrem Namen, sondern nur als Söhne des Praxiteles bezeichnet werden. Sie haben also gewiß das Atelier ihres Vaters in gleichem Sinne weitergeführt. Die Koer Fragmente bezeugen nun, daß die Söhne echte Erben der väterlichen Kunst waren. Sie sind nicht nur Träger, sondern Verbreiter und Verdeutlicher der nicht ganz leicht faßlichen Kunst ihres Vaters. Indem sie in dem mit Alexandrien eng verbundenen Kos, im neuen Heiligtum des Asklepios die berühmten, von Herondas so hoch gepriesenen Altarskulpturen schufen, gaben sie den Anstoß zu der Ausbreitung, allerdings auch zur allmählichen Verflachung und Verflauung der »nachpraxitelischen«, impressionistischen, frühhellenistischen Kunst, deren Hauptbeispiele sich im wesentlichen im Kulturgebiet von Alexandrien gefunden haben [6]). Die Söhne haben die feine, geniale, individuelle Kunst ihres Vaters in eine etwas greifbarere, prosaischere, daher lehrbare und leichter

[1]) Vgl. S. 248 Anm. 3.

[2]) Benndorf, Arch. Untersuchungen auf Samothrake II 55 ff. Taf. 64, Studniczka, Siegesgöttin 23 ff. Taf. XI. Klein, Gesch. d. griech. Kunst III 288 ff. Brunn-Br. Taf. 85. Lippold, R. M. XXXIII 1918, 94 ff. Kleins und Lippolds Datierung in späthellenistische Zeit zurückgewiesen von Sieveking, Sitzungsber. Münchener Ak. 1920, 11. Abh. 15 Anm. 2.

[3]) Plinius XXXVI 24 Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit.

[4]) Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer 321 Nr. 491: [op]us Tim[a]rchi. Sie ist zusammen mit einer Basis, die die Inschrift opus Polyclit[i] trägt, bei der Basilica Julia in Rom gefunden. Sie stimmt außer mit dieser in der Form auch überein mit einer Basis aus Rom, die die Inschrift opus Praxitelis trägt. Loewy a. a. O. Nr. 489—490.

[5]) Overbeck, Schriftquellen Nr. 1333—1337. Loewy a. a. O. Nr. 108—110. Er hat an 7 Werken des Bruders teilgenommen. Vgl. Lippold bei Pauly-Wissowa, Realencyclopädie XI 1, 235 ff. Nr. 1—7.

[6]) Vgl. Marshall, J. d. I. XXIV 1909, 83 f. Anm. 6.

nachzuahmende Formensprache umgesetzt und so den Nachahmern praxitelischer Kunst aller Zeiten vorgearbeitet. Sie haben als erste die klare Anmut und einfache Schönheit des Praxiteles schon leicht in der Richtung auf das spätere süßlichere Ideal hellenistischer, römisch-klassizistischer und modern-klassizistischer Zeiten umgebildet. Auch der hellenistische Verismus beginnt sich, wieder in Übereinstimmung mit Plinius [1]) schon an den Koer Fragmenten, besonders in der Bildung des Gewandes, wenn auch nur ganz leise, zu zeigen.

II. Verwandte Bildwerke in Kos.

Als Salomon Reinach im Jahre 1882 einen feinen Ephebenkopf aus Kos veröffentlichte, brachte er ihn mit einer lokalen Schule in Verbindung, die sich in Kos am Ende des IV. Jahrhunderts v. Chr. unter dem Einfluß des Praxiteles gebildet habe [2]). Paton verglich zu dem Kopf Nachrichten der antiken Schriftsteller über die Schönheit der Jünglinge von Kos [3]). An die Stelle von Praxiteles selbst treten jetzt seine Söhne. Man kann sich wohl denken, daß sie, die außer der idealen Richtung ihres Vaters auch die Porträtbildnerei pflegten, angeregt von der Schönheit der Inselbewohner, neben der Arbeit am Altar eine Reihe weiterer Werke geschaffen haben, z. B. Votivbilder für die Götter der Insel, die sie für sich selbst weihten oder auch in Auftrag erhielten. Eine solche Weihegabe ist wohl sicher die folgende Statuette:

6. Statuette einer bekleideten Frau (Taf. VII rechts) [4]). Gefunden am 7. September 1904 an der SW.-Ecke von Terrasse III im Asklepieion. Jetzt in Konstantinopel. Im Gegensatz zu den Altarskulpturen besteht die Figur aus großkristallinischem Inselmarmor, und der Maßstab ist etwas kleiner als dort. H. 0,635 m. Es fehlen Kopf, oberer Teil des Rückens, Unterarme, Füße mit dreieckig nach der Mitte ansteigendem unteren Stück des Gewandes. Linker Oberschenkel und der herabhängende Mantel sind bestoßen. Kopf mit Hals war eingelassen; beide Unterarme waren mittelst Dübellöcher an die glatten Schnittflächen im Ellbogen angesetzt. An der Vorderseite der linken Schulter befindet sich innerhalb einer bestoßenen Stelle ein kleines rundes Loch.

Die Frau trägt einen geschlossenen Peplos mit kurzem Überschlag und Bausch. Darunter wird nur am rechten Arm ein Chiton sichtbar. Ein Mantel lag über dem Kopf und hängt im Rücken bis zur Mitte des Unterschenkels herab. Zwei Ecken mit Hängegewichten sind links vorn auf der Hüfte zwischen Apoptygma und Kolpos, hinten neben der Wade sichtbar. Die obere Ecke hängt von der linken Schulter

[1]) Plinius XXXVII 24 Praxitelis filius Cephisodotus . . . laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmori impressis.

[2]) Salomon Reinach, Bulletin de corr. hell. VII 1882, 467 ff. Pl. II. Louvre Nr. 2112. Héron de Villefosse, Mon. Piot I 72 Anm. Nr. 6. Crawford, Memoirs of the American Academy of Rome I 1916, 103 u. 112 Nr. 40.

[3]) Paton-Hicks, Inscriptions of Cos XI.

[4]) Kos Inv. Nr. 240. Herzog, Arch. Anz. XX 1905, 10. Mendel, Catalogue des sculptures, Musées ottomanes III 35 Nr. 832. Mus. Nr. 1556.

herab, von der der Zipfel in Zickzackfalten herabfällt. Linke Schulter und Arm sind ganz verhüllt. Rechts ist der Mantel über Schulter und halben äußeren Oberarm gezogen. Das linke Bein ist leicht gebeugt nach auswärts und rückwärts gesetzt. Beide Unterarme waren vorgestreckt. Die rechte Schulter steht tiefer als die linke. Die rechte Hand war offenbar weniger belastet als die linke. Sie hielt wohl ein leichtes Attribut, etwa eine Schale. Im linken Arm muß dagegen ein größerer Gegenstand gelegen haben, der in dem Bohrloch vor der Schulter befestigt war. Es könnte ein Füllhorn, eine Fackel oder eine sich emporringelnde Schlange gewesen sein. Je nachdem wäre eine Tyche, Demeter, Kora oder eine Hygieia dargestellt gewesen. Der Fundort läßt die letztere Benennung als die wahrscheinlichste erscheinen. Die Tracht gibt keinen Anhalt, da Hygieia sowohl im Peplos wie im Chiton ohne festen Typus erscheint, z. B. in beiden in Epidauros, wo die Deutung durch die sie umwindenden Schlangen gesichert ist [1]).

Die Arbeit ist etwas flüchtig, aber ziemlich gut und der der Altarskulpturen verwandt, z. B. in der Behandlung der Falten am Spielbein und der daneben frei herabhängenden Falten. Wie diese macht sie den Eindruck eines frühhellenistischen Originals. Der Bohrer ist maßvoll, hauptsächlich für die Steilfalten am Peplos verwendet.

Die Entwicklung der Darstellung einer ruhig stehenden Frau im Peplos ist von Kekule [2]) anfangend von der Sterope im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia bis zu den Koren vom Erechtheion verfolgt worden. Dasselbe Thema behandelt Furtwängler [3]) von cr. 450 v. Chr. bis in die Zeit des Praxiteles herein. Die Koer Statue gehört einer jüngeren Zeit an. Zwar erinnert sie auf den ersten Blick an die Eirene des älteren Kephisodot [4]), ja sie macht sogar einen eher älteren Eindruck, weil die Steilfalten vor dem rechten Bein und die Falten des Kolpos ziemlich einfach und untereinander gleichartig gebildet sind. Dieser Schein trügt jedoch. Die Proportionen sind bedeutend schlanker. Der Oberkörper ist im Verhältnis zum Unterkörper niedrig und schmal. Die Falten rechts außerhalb des Standbeins und links neben dem Oberkörper schieben sich ganz in späterer Weise übereinander. Die beste und bedeutungsvollste Parallele zu der Koer »Hygieia« bietet die Leto nach dem Werk des jüngeren Kephisodot auf der Basis von Sorrent [5]). Hier wie dort finden sich der

[1]) Staïs, Ephemeris 1886, 249 f. Pin. 11, 1 u. 3.

[2]) Kekule, Kopien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias, 57. Berliner Winckelmannsprogr. 1897, 17 f.

[3]) Furtwängler, Originalstatuen in Venedig, Abhdl. d. bayr. Akad. d. Wiss. 1. Kl. XXI 2, 1898, 18 (resp. 292) ff.

[4]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 219. Brunn-Br. Taf. 43. Klein, Praxiteles 83 ff. und Geschichte d. griech. Kunst II 240 ff. Ducati, Revue archéol. 1906 I 111 ff. Amelung, Arch. Anz. XXXIV 1919, 50 f. Mirone, Revue archéol. XVI 1922, 274 ff.

[5]) Plinius XXXVI 24. Heydemann, R. M. IV 1889, Taf. X a. Hülsen ib. IX 1894, 240 ff. Amelung ib. XV 1900, 198 ff. und Ausonia III 1908, 94 f. Fig. 1 (hier irrtümlich als Werk beider Söhne des Praxiteles bezeichnet, während Plinius nur von Kephisodot spricht). Arndt-Amelung E. V. Nr. 544. Lippold, Kopien und Umbildungen griech. Statuen 227. Mirone, Revue arch. 1922, 310 ff. Die Statue befand sich bekanntlich später im Tempel des Apollon auf dem Palatin neben dem Apoll des Skopas und der Artemis des Timotheos. Properz III 31, 15 f.

gleiche kurze Oberkörper, die gleiche schmale Brust mit kräftigen Brüsten, die breiten Hüften, die kleinen gleichmäßig gezeichneten Falten des Bauschs, ähnliche Anordnung des Mantels, ähnliche Faltenzüge unter den Brüsten und ähnliches Ausbreiten des Mantels nach der Seite. Die Unterarme der Koer Statuette scheinen nach den auswärts gekehrten Schnittflächen ähnlich wie bei der Leto nach den Seiten ausgebreitet gewesen zu sein. Noch ähnlicher ist die Drapierung des Peplos bei der Leto auf einem Weihrelief aus Larissa in Athen [1]). Hier kehren auch die Bogenfalten zwischen den Brüsten wieder, die teilweise mit tütenförmigen Endigungen in der Mitte gegeneinander laufen.

Etwa in der Mitte zwischen der Eirene des älteren Kephisodot und der frühhellenistischen Peplosstatuette in Kos stehen sowohl zeitlich wie stilistisch die Frau mit Kind in Athen [2]) und die nach den mitgefundenen Statuen von Apoll und Artemis auf Leto zu deutende Statue aus dem Theater von Delos [3]), die wie mir scheint bisher etwas zu nahe an das Werk des älteren Kephisodot angeschlossen wurden. Die Peplosstatue aus Halikarnass [4]) steht zeitlich der Koer Statuette noch näher, ist aber stilistisch völlig von ihr verschieden. Sie kann dazu dienen zu zeigen, wie die Söhne des Praxiteles von dem neuen Gewandstil mit der starken Oberflächenbewegung des Stoffes, der sich in Kleinasien heranbildete und den wir aus Halikarnass, Ephesos und Priene kennen, gänzlich unberührt blieben. Während diese materialistische Gewandbehandlung in Pergamon zu höchster Virtuosität und täuschender Wiedergabe des Gewandstoffes ausgebildet wurde [5]), hat die schlichtere »klassischere«, idealere Auffassung der Söhne des Praxiteles sehr wenig Nachfolge im Hellenismus gefunden. Sehr nahe verwandt in Peplosform, Mantelanordnung und Proportionen scheint mir nur ein Statuetten-Torso aus Milet im Berliner Museum Nr. 1678, der aus pentelischem Marmor besteht. Der rechte Arm scheint ähnlich bewegt gewesen zu sein wie an der Koer Figur. Erst in römischer Zeit finden sich wieder zahlreichere ähnliche »klassizistische« Peplosfiguren, z. B. die Statuetten von der Agora in Thera [6]) oder die beiden Statuen der Nemesis-Tyche vom Stadion-Eingang in Olympia [7]).

Diese kurze Übersicht bestätigt nochmals, daß Kephisodot, entsprechend der Nachricht des Plinius, der Erbe der Kunst seines Vaters ist, so daß er, obwohl er im hellenistischen Zeitalter lebt, sachlich in mancher Hinsicht noch der klassischen Kunst angehört. Fortgeschrittener erscheint er dagegen in der Bildung der Köpfe, zu denen wohl auch der folgende zu zählen ist.

1) Athen Nat.-Mus. Nr. 1380. Kuruniotis, Ephemeris 1900, 18 Pl. 2, 3. Arndt-Amelung E. V. Nr. 1251. Hartwig, Bendis 8 f. Fig. 2.

2) Arndt-Amelung E. V. Nr. 707. Athen. Nat.-Mus. Nr. 1631. Sybel Nr. 589.

3) Mayence et Leroux, Bull. corr. hell. XXXI 1907, 400 ff. Fig. 7.

4) Michon, Bull. corr. hell. XVII 1893, 410 ff. Pl. XVI. Phot. Alinari Nr. 22598.

5) Vgl. z. B. die Frau im Peplos, Winter, Skulpturen von Pergamon I 47 f. Nr. 26, Beibl. 4.

6) Hiller von Gaertringen, Thera III 131 Fig. 112.

7) Skulpturen von Olympia III 237 f. Taf. 59, 2—3. Vgl. auch Furtwängler, Sammlung Somzée 12 f. Abb. 14.

7. Weiblicher Kopf (Abb. 4). Gefunden am 12. Oktober 1903 auf Terrasse III im Asklepieion. Jetzt in Konstantinopel [1]). H. 0,23 m. Der Maßstab ist also etwas größer als an den Altarskulpturen und beträgt etwa dreiviertel Lebensgröße. Der Marmor ist weiß und großkristallinisch, stammt also wohl von den Inseln. Es fehlt der Hinterkopf, der ohne Dübelloch an eine glatt abgearbeitete Fläche angesetzt war. Eine ebensolche glatte Fläche befindet sich an der rechten Seite des Oberkopfs. Wahrscheinlich waren die fehlenden Teile in Stuck ausgeführt, wie es vor allem in Alexandrien so häufig vorkam [2]). Nase und Lippen sind abgestoßen. Rechts vom Scheitel oberhalb des rechten Auges befindet sich ein Zapfenloch, das wohl nicht, wie Mendel annimmt, für das fehlende Kopfsegment bestimmt ist, sondern zur Befestigung eines Meniskos diente. Ist dies der Fall, so muß der Kopf ziemlich stark nach seiner linken Seite geneigt werden, wodurch er eine ähnliche, nur entgegengesetzte Haltung bekommen würde wie Nr. 1. Die Anordnung der von einem Band umgebenen Haare, der weiche Haaransatz, das elegante Oval des Gesichts, die fein gezeichneten Augen mit ihrem zart empfundenen Ausdruck, der leicht geöffnete Mund, die hohe Stirn, das lange Mittelgesicht, das relativ kurze Kinn entsprechen völlig dem Kopf Nr. 1. Die Arbeit ist nur etwas weniger gut und härter als dort. Mundspalte und Nasenlöcher sind mit dem Bohrer ausgeführt. Trotzdem ist es eine sichere frühhellenistische Original-Arbeit und wohl wie Nr. 6 als Nebenarbeit der Söhne des Praxiteles aus der Zeit ihrer Tätigkeit am Altar des Asklepieions zu verstehen.



Abb. 4. Frauenkopf aus Kos in Konstantinopel.

Dagegen lehren uns drei weitere in Kos gefundene Köpfe, wie sich nun hier im Anschluß an die Kunst von Kephisodot und Timarchos die von Amelung behandelte »alexandrinische« Richtung herausgebildet hat.

[1]) Inv. Kos Nr. 50. Herzog, Arch. Anz. XVIII 1903, 196 l. unten und r. oben. Mendel, Cat. des sculptures II 129 Nr. 412. Mus. Nr. 1535.

[2]) Vgl. Sieveking zu Brunn-Br. Taf. 605 und Amelung, Ausonia III 1908, 115 ff. bes. Taf. III u. Abb. 18

8. Mädchenköpfchen (Abb. 5). Gefunden durch Herzog im Asklepieion. Jetzt in Konstantinopel [1]). Weißer Marmor mit engem Korn und wenig Kristallen. H. 0,14 m, also nur etwa halbe Lebensgröße. Es fehlt die Nase. Oberkopf, rechtes Auge, rechte Wange und Kinn sind bestoßen. Die gescheitelten Haare umrahmen in welligen, vollen Strähnen die dreieckige Stirn. Sie sind seitlich um ein nicht sichtbares Band gelegt und hinten zu einem flachen Knoten zusammen genommen, aus dem breite Strähnen auf den Rücken fallen. Hinter jedem Ohr fiel eine Locke auf die Schulter. Das Gesicht zeigt ein derbes Oval, lange Wangen, weich gezeichnete längliche schmale Augen, einen süßen Mund. Das Köpfchen gehört zu den von Amelung und Marshall zusammengestellten frühhellenistischen »alexandrinischen« Köpfen, die, wie wir oben sahen, an die Kunst der Söhne des Praxiteles anschließen [2]). Besonders ähnlich sind der Kopf der Aphrodite-Statuette in Sammlung Spink [3]), ein Köpfchen im Museum von Basel [4]), ein Köpfchen aus Ägypten in Sammlung Prinz Rupprecht zu München [5]), ein Kopf aus Gizeh in Dresden [6]), drei Athena-Köpfchen aus Gips, gefunden in Memphis, jetzt in Hildesheim [7]), und einige Köpfe der unveröffentlichten Sammlung Sieglin in Dresden und Stuttgart. Diese Gruppe zeigt die Anmut der praxitelischen Schule nach »alexandrinischer« Weise bereits in der Richtung auf das Schwächliche und Schmachtende hin umgebildet. Sie gehört der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr. an.



Abb. 5. Mädchenkopf aus Kos in Konstantinopel.

9. Köpfchen auf einer weiblichen Statuette, zu der er nicht gehört. Aus Kos, in München, Sammlung Naue [8]). Der Kopf ist von Marshall [9]) richtig zu der von ihm zusammengestellten Gruppe letzter Ausläufer praxitelischen Stils gezogen worden, kleinen armseligen Werken, die alle Merkmale der zweitklassigen

[1]) Mendel, Cat. des sculptures II 125 Nr. 404. Mus. Nr. 1534.

[2]) Amelung, Bulletino comunale XXV 1897, 114 ff., Marshall, J. d. I. XXIV 1909, 83 f. Anm. 6. Vgl. oben S. 249.

[3]) Salomon Reinach, Revue archéol. 1903 I 388 ff. Pl. VI.

[4]) Amelung a. a. O. 128 f. Fig. 8 u. 9. Arndt-Amelung E. V. Nr. 899—900.

[5]) Arndt-Amelung E. V. Nr. 904.

[6]) Treu, Arch. Anz. VI 1891, 25 Fig. 12. Herrmann, Verzeichnis d. Original-Bildwerke zu Dresden Nr. 137.

[7]) Rubensohn, Hellenistisches Silbergerät 72 f. Nr. 60—61, Taf. XVI u. 82 f. Nr. 78 Taf. XVII.

[8]) Arndt-Amelung E. V. Nr. 1043. Eduard Schmidt, Auktions-Katalog Naue 1908, 17 Nr. 244, Taf. V. Arndt hielt den Kopf für zugehörig, während Schmidt dies, wie mir scheint mit Recht, bestreitet. Der Torso ist nach ihm (a. a. O. 16 Nr. 242 und bei Valentin Kurt Müller, R. M. XXXIV 1919, 86 Anm. 2, sowie freundliche mündliche Belehrung) eine römische Arbeit nach hellenistischem, archaisierendem Vorbild. Die Proportionen mit schmaler hoher Brust und starker Verbreiterung des Gewandes nach unten erscheinen mir späthellenistisch. Sehr eigenartig ist die Manteltracht, bei der beide Arme in den Mantel gewickelt sind, ohne daß dieser die Vorderseite des Körpers verdeckt (vgl. Valentin Kurt Müller a. a. O. 86).

[9]) Marshall a. a. O. 83 f. Anm. 6 Nr. 4.

Nachahmung und des Verfalls aufweisen. Einige weitere Beispiele gleicher flüchtiger, verblasener, verschwimmender, flimmeriger Behandlung der Oberfläche bieten unveröffentlichte kleine Köpfe aus Alexandrien in der Sammlung Sieglin, jetzt teils in Tübingen, teils in Stuttgart, z. B. eine dort befindliche ganz verweichlichte Nachahmung der kapitolinischen Venus.

Abb. 6. Frauenkopf aus Kos.

10. Überlebensgroßer Frauenkopf (Abb. 6). Früher in der Stadt Kos beim Demarchos Nikolaides. H. 0,72 m. Gesichtslänge 0,36 m, also etwa doppelte Lebensgröße. Großkörniger weißer Marmor. Kinn, Mund, Nase mitsamt der Partie zwischen den Augen, l. Braue und Ränder der Ohren sind abgestoßen. Der Hals war gebrochen. Ein Stück Oberkopf und der Hinterkopf waren wie bei Nr. 7 besonders angesetzt. Das gescheitelte Haar ist von einem Band umgeben, das am Scheitel ein rundes Loch für einen Schmuckaufsatz hat. Man könnte an eine Lotosblüte denken und den Kopf auf Isis deuten. Jedenfalls gehört er in die alexandrinische Kunst, und zwar in ihr letztes Stadium [1]). Die etwas affektierte Haltung des gestreckten Halses und des emporgerichteten und dabei zugleich gegen die linke Schulter geneigten und gedrehten Kopfes kehrt an dem schönsten Frauenkopf dieser Richtung im Museum von Alexandrien wieder, der bisher nur in einem populären Buch gut abgebildet ist [2]). Der Koer Kopf wirkt wie eine schlechte, im Gegensinn gearbeitete Nachahmung. Bei aller Ähnlichkeit auch in den Formen von Stirn, Wangen, Kinn und aufblickenden Augen fehlt ihm das sfumato und die morbidezza des echten alexandrinischen Kopfes. Das Haar ist ähnlich gleichförmig mit dem Bohrer gearbeitet wie an der Dichterin oder Muse, die Amelung als Kopie nach einem alexan-

[1]) Amelung a. a. O. 138 ff.

[2]) Waldmann, Griechische Originale Nr. 177. Lichtbild Seemann Nr. 30 556. Kleine Abb. bei Breccia, Alexandrea ad Aegyptum 1922, 115 Fig. 48; vgl. 177 f. Nr. 20.

drinischen Original bestimmt hat [1]). Der Kopf in Kos ist nicht nur schlechter erhalten, sondern auch noch schlechter und härter gearbeitet als der römische Kopf. Nur Haltung und Umrisse lassen noch das weiche Vorbild ahnen. Zu bedenken ist, daß der Künstler bei dem großen Maßstab auf Fernwirkung arbeiten und verschwimmende Formen meiden mußte.

Wir lernen also auf Kos originale Werke der Söhne des Praxiteles und die Weiterwirkung ihres Stils bis zum Ausleben und Verfall dieser von Praxiteles begonnenen Richtung kennen. Die erhaltenen Koer Originale sind sämtlich stark fragmentiert. Wir müssen also, um die Kunst des jüngeren Kephisodot und seines Bruders genauer kennen zu lernen, in unserem Denkmälervorrat nach vollständigen, stilistisch verwandten Werken aus anderen Fundorten suchen.

III. Sonstige verwandte Bildwerke.

In den meisten Sammlungen antiker Plastik, Katalogen und Büchern über die griechische Skulptur finden sich Statuen oder Köpfe, die der Schule des Praxiteles, den Nachfolgern des Praxiteles oder der Generation nach Praxiteles zugeschrieben werden [2]). Manche dieser Stücke sind zwischen Praxiteles und seiner Nachfolge strittig. Unter diesen scheint mir die Artemis von Larnaka in Wien [3]) nicht dem großen Meister, sondern seinen Söhnen zu gehören. Der Kopf hat in Gesichtszügen, Haarbehandlung und Haltung nächste Verwandtschaft mit dem Kopf Nr. 1. Die Art, wie der zum Wulst gerollte Mantel von der rechten Hüfte zum linken Arm emporsteigt und wie die Faltenenden außerhalb des Unterarms in breiten Lagen über das Idol herabfallen, entspricht völlig dem Wulst und den an der linken Seite herabhängenden Falten an dem Torso Nr. 3. Die Proportionen entsprechen der Peplosfigur Nr. 6. Sie sind für Praxiteles selbst bereits zu »hellenistisch«. Auch die Arbeit scheint mir in ihrer originalen Frische der der Altarskulpturen von Kos verwandt zu sein.

Unter den zahllosen »praxitelischen« Aphroditen scheint mir die größere Aphrodite von Ostia im British Museum, die Furtwängler für eine Variante der Aphrodite von Arles, vielleicht für ein Porträt der Phryne hielt, während Bulle sie richtig in die »Nachfolge des Praxiteles« setzt [4]), am meisten der Kunst der Söhne zu entsprechen. Die Gesichtsbildung und die Haltung des erhobenen und schräg gestellten Kopfes ähneln dem Kopf Nr. 1, die duftige Haarbehandlung dem Fragment Nr. 2, die Behand-

[1]) Amelung a. a. O. 136 f. Pl. IX. Vgl. Helbig, Führer durch Rom 3 Nr. 1049.

[2]) Vgl. Dickens, Followers of Praxiteles, Annual of the British School at Athens XXI 1914/15, 1 ff. Pl. I—V.

[3]) Wien, Standnummer 152. Inv. Nr. 603. Rob. v. Schneider, Jahrb. d. Sammlg d. allerh. Kaiserhauses V 1887, 1 ff. Taf. I—II. Album auserles. Gegenstände 2 Taf. IV. Furtwängler, Meisterwerke 556. Klein, Praxiteles 316 f. Fig. 59. Loewy, Griechische Plastik 77 f. Taf. 86 Nr. 165 a u. b. Bulle, Archaisierende Rundplastik, Abh. bayr. Akad. d. Wiss. XXX 1918, 20 Taf. V Nr. 40.

[4]) British Mus. Cat. of Sculpture III Nr. 1574, Furtwängler, Meisterwerke 549 f. Fig. 103. Klein, Praxiteles 293. Friederichs-Wolters Nr. 1455. Bulle, Schöner Mensch 344 f. Taf. 160. Pomtow, J. d. I. XXXVII 1922, 110.

lung und Anordnung des Gewandes dem Torso Nr. 3, nur ist an der Kopie die Formengebung etwas lebloser und kleinlicher als an den Originalen.

Wie die Aphrodite von Ostia sich zu der Venus von Arles, so verhält sich die Münchener Aphrodite [1]) zu der knidischen Venus des Praxiteles. Auch sie ist nicht eine gleichzeitige Variation, sondern eine jüngere Umbildung, und auch sie entspricht im Kopftypus und in der Wiedergabe der in breiten flachen Faltenlagen neben dem



Abb. 7. Kopf des Apollino, Florenz.

Körper herabfallenden Gewandmasse den Altarskulpturen von Kos. Die Söhne erreichen nicht die Erhabenheit des Vaters, aber sie formen immerhin noch kräftigere Körper, als etwa der Meister der Aphrodite von Medici.

Denselben Unterschied, der zwischen diesen Bildern der Liebesgöttin und den Aphroditen des Praxiteles besteht, dürfen wir zwischen dem sogenannten »Apollino« [2])

[1]) Furtwängler, Meisterwerke 551. Beschreibung der Glyptothek zu München² 266 ff. Nr. 258. Illustrierter Katalog Taf. 40. Brunn-Br. Taf. 372.

[2]) Amelung, Führer durch Florenz Nr. 69. Klein, Praxiteles 158 ff. Fig. 24. Bulle, Schöner Mensch 134 f. Taf. 69. Zuletzt L. Cesana, Bull. comm.



Abb. 8. Kopf in Kassel.

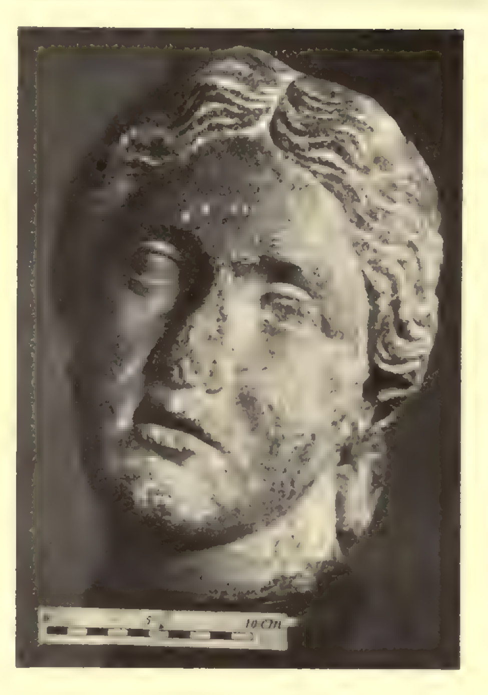


Abb. 9. Kopf in Kassel.

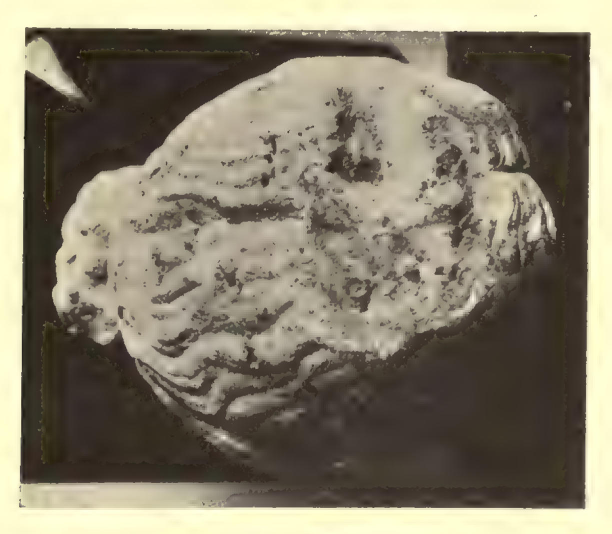


Abb. 10. Kopf in Kassel, Oberansicht.

43, 1915, 73 ff. Tav. II—III. Die von ihr zusammengestellten Münzen (77 Fig. 1 u. 80 ff. Fig. 2—3 Tav. II 1—8) geben nur die Umrisse, und der »Ephebe von Sutri« Tav. III ist doch wohl auch nur ein Nachklang, nicht eine authentische Nachbildung des Originals. Abb. 7 nach Phot. Alinari Nr. 1169.

und seinem Vorbild, dem »Apollon Lykeios«[1]) voraussetzen. Die Florentiner Figur entspricht in der Stellung der Beine, der ausgebogenen Hüfte, der Form des Rumpfes dem Torso Nr. 3; in der Kopfhaltung (Abb. 7), den länglich-schmalen Augen, dem leicht schmachtenden Mund, den Proportionen des Gesichts dem Kopf Nr. 1. Die Umbildung zu hellenistischer Eleganz und Süßlichkeit ist hier allerdings schon etwas weiter geführt, als dort. Wie das Bild des Praxiteles ausgesehen haben mag, lassen uns die Münzen, ungenauen Marmorstatuen und kleinen Bronzestatuetten nur ahnen. Eine Vorstellung von dem Kopftypus gibt vielleicht ein Kopf aus Rom, früher im



Abb. 11. Mädchenkopf in Budapest.



Abb. 12. Mädchenkopf in Budapest.

Bonner Provinzialmuseum, jetzt in Kassel[2]) (Abb. 8—10), den ich dank der Güte von Professor Lehner und Geheimrat Boehlau hier abbilden darf. Haltung und Anlage des Kopfes sind die gleichen wie am Kopf des Apollino, doch ist alles einfacher und großzügiger als dort. Obwohl die Nase, beide Ohrläppchen, der Rand der Ohrmuschel abgestoßen, das linke Auge verletzt, die Oberfläche

[1]) Lukian, Anacharsis cap. 7. Es wird gewöhnlich vergessen, daß weder Lukian Praxiteles als Schöpfer des Bildes nennt, noch eine Einzelstatue des Apoll von Praxiteles außer dem jugendlichen Sauroktonos bezeugt ist. Immerhin hat Praxiteles den Gott dreimal in Gruppen gebildet (Paus. I 44, 2. VIII 9, 1. Plin. XXXVI 23), und es könnte der in Rom mit einem Poseidon verbundene Apollon ein solches Einzelbild gewesen sein. Die durch die Münzen bezeugte Komposition ist ferner so echt praxitelisch, daß die communis opinio wohl recht haben wird.

[2]) Bonn, Provinzialmuseum Nr. 29482. Kürzlich durch Tausch in das hessische Landesmuseum zu Kassel gekommen. Inselmarmor, vielleicht parisch. Schöne hellgoldgelbe Patina. H. 0,27. Kopfhöhe 0,255. Gesichtslänge 0,185. Abstand der Ohren 0,14. Haargrenze — Nasenwurzel = Nasenwurzel — Mundspalte je 0,69. Mundspalte — Kinn 0,047. Breite des Mundes 0,04. Abstand der inneren Augenwinkel 0,035. Länge des Auges 0,0325 m.

stark korrodiert ist, erkennt man deutlich die noch festen Formen, verbunden mit dem verträumten Lächeln, das nur leise um Augen und Mund huscht, wie es für Praxiteles charakteristisch ist. Stirn und Mittelgesicht sind im Verhältnis zum Kinn sehr lang. Der Mund ist schmal; unter der Unterlippe ist eine tiefe Rinne.

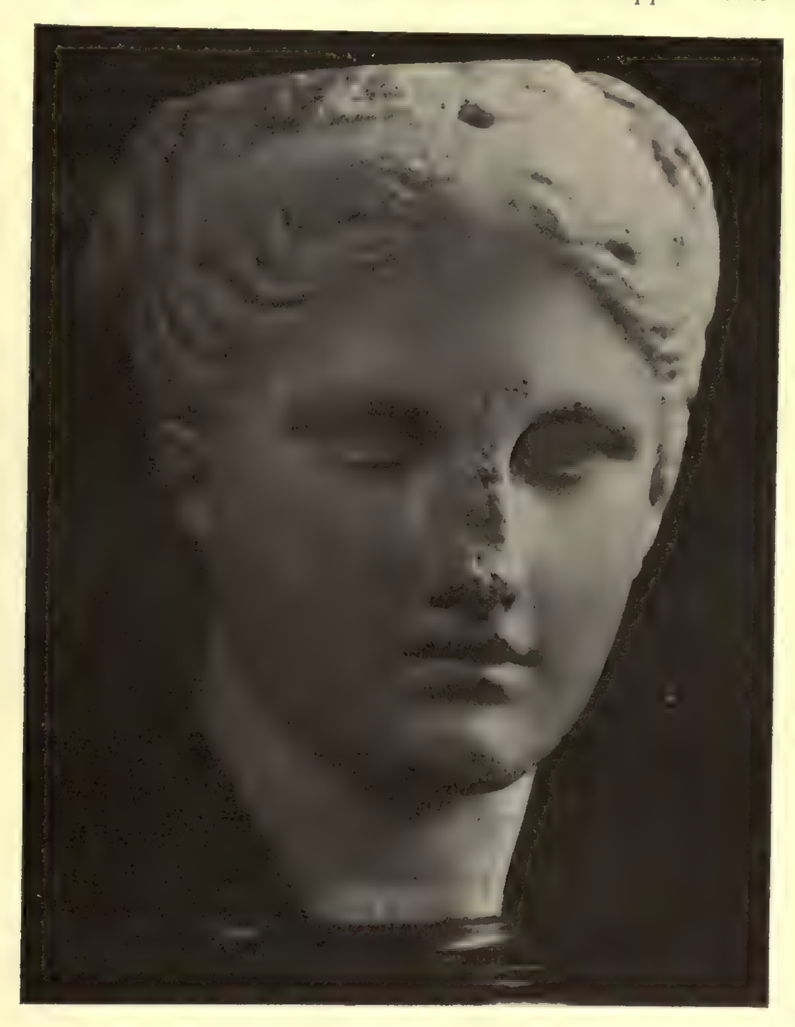


Abb. 13. Frauenkopf in Tarent.

Die Augen stehen weit auseinander. Der Haarscheitel setzt etwas rechts von der Mitte an, ist aber im hinteren Teil wie bei dem Apollino nach links verschoben (vgl. Abb. 10). Auf dem Oberkopf ist rechts eine Abarbeitung, links ein Dübelloch mit noch darin steckendem Eisendübel für den aufgelegten rechten Arm des Apollon Lykeios. Vorn sind neben dem Scheitel jederseits kürzere, deutlich abgegrenzte Haarsträhnen, die die Männlichkeit des Kopfes beweisen. Aus diesen ist dann die Haarschleife des hellenistischen Apollino geworden. Die Enden der langen flach-

gewellten Haare sind hinten aufgenommen und nach oben umgeschlagen, so daß die lockigen Enden noch über dem Schopf liegen. Die Form des Knotens erinnerte an die durch das Kopfband gezogenen seitlichen Haartuffs des Sauroktonos [1]).

Eine große Anzahl von weiblichen Einzelköpfen zeigt engste Verwandtschaft mit dem Kopf vom Koer Altar einerseits und Abhängigkeit von praxitelischer Kunst andererseits, so daß alle Voraussetzungen vorhanden sind, die es erlauben, sie als Werke der Söhne des Praxiteles anzusehen. Ich greife ein halbes Dutzend heraus. Ein Kopf aus Smyrna in Budapest, den ich dank der Güte von Professor Hekler



Abb. 14. Kopf aus Kyzikos in Dresden.

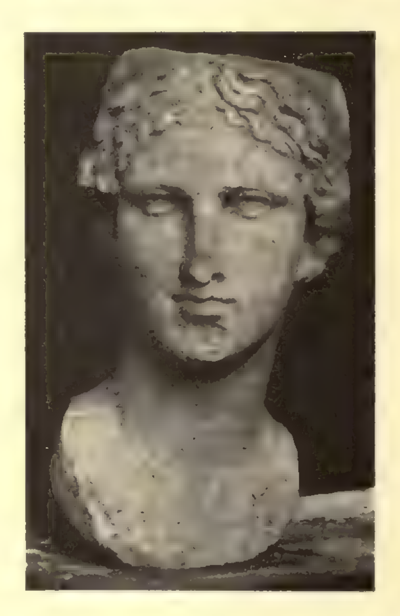


Abb. 15. Kopf aus Kyzikos in Dresden.

hier abbilden kann (Abb. 11—12) wird von Arndt und Wollanka als ein griechisches Werk aus der 2. Hälfte des IV. Jahrhunderts unter dem Einfluß des Praxiteles entstanden bestimmt [2]). Der Mädchenkopf in Olympia [3]) steht der Münchner Aphrodite so nahe, daß man ihn auch als Aphrodite-Köpfchen zu bezeichnen pflegt. Eine Artemis scheint mir in einem bezaubernden originalen Kopf in Tarent dargestellt zu sein, der dort als Karyatide aus dem IV. Jahrhundert v. Chr. gilt (Abb. 13 [4])). Ich glaube, daß die Schnittfläche wie bei dem Kopf Nr. 7 zum Ansetzen des Hinterkopfs

[1]) Klein, Praxiteles 104 ff. Fig. 13.

[2]) Wollanka, Katalog des Museums von Budapest 1912 (ungarisch), 52 Nr. 43 Abb. S. 55. Aus Sammlung Arndt. Marmor. H. 0,13 m. Nase, Oberlippe und Teile des Haars sind beschädigt. Der Haarknoten, der besonders gearbeitet war, fehlt.

[3]) Treu, Olympia, Skulpturen III 206 ff. Abb. 235 Taf. LIV 1—2.

[4]) Abb. 13 nach Phot. Alinari 35349. Diese Photographie trägt den Vermerk Riproduzione interdetta. Da ich sie länger als 10 Jahre besitze, so ist dieses Verbot wohl kaum noch gültig. Eine den Kopf betreffende Anfrage im Museum von Tarent ist unbeantwortet geblieben.

und das Loch in der Mitte hinter dem Haarband zum Einsetzen einer Mondsichel diente. Die Züge zeigen neben »praxitelischer« Anmut auch »lysippische« Belebung und Durcharbeitung, doch überwiegt die Grazie das nervöse Muskelspiel. Die Zartheit der Formengebung ist unbeschreiblich schön.

Zwei weitere originale Köpfe verbinden mit der dem Koer Kopf ähnlichen duftigen und liebreizenden Durchbildung von Haar und Gesicht ausgesprochen individuelle Züge, die an Porträts denken lassen. Es sind das der Frauenkopf aus Kyzikos in Dresden [1]) (Abb. 14—15) mit dem kleinen, vorgeschobenen, wie nachdenklich leicht gespitzten Mund, und die sogenannte »Methe«, das Bild einer nicht mehr ganz jungen Frau mit Haube, in München [2]). Einen leise sinnlichen Zug hat schließlich der sonst auch gleichartige Mädchenkopf im Lateran [3]).

Männliche Köpfe und Statuen lassen sich schwerer mit den Altarskulpturen vergleichen, da die erhaltenen Reste nur von weiblichen Figuren stammen. Man kann jedoch von unbärtigen Köpfen den von Reinach veröffentlichten Epheben von Kos (vgl. oben S. 251) mit seiner leichten, etwas skizzenhaften Formengebung, von bärtigen den Asklepios von Melos sowie den zu ihm gehörigen Statuentypus sehr gut mit ihnen vereinigen [4]).

Es fragt sich nun, wie zu diesen wegen der Verwandtschaft mit dem Koer Altar den Söhnen des Praxiteles zugeschriebenen Werken die aus dem Altertum für sie schriftlich bezeugten Arbeiten passen.

IV. Schriftlich bezeugte Werke.

Die schriftlichen Quellen für die Söhne des Praxiteles fließen relativ reichlich. Schriftsteller und Inschriften nennen uns rund 20 Werke des Kephisodot, von denen er 7 gemeinsam mit seinem Bruder Timarchos ausgeführt hat. Diese Nachrichten sind kürzlich einerseits von Lippold, andererseits von Mirone unabhängig voneinander zusammengestellt und behandelt worden [5]). Lippold zählt 20, Mirone 18 Nummern auf, doch stimmen beide nur in bezug auf 15 Nummern überein.

Lippold berücksichtigt nicht die Nachricht des Plinius, daß Kephisodot Philosophenstatuen arbeitete, da er diese für identisch mit den zahlreichen anderen Porträtstatuen hält [6]). Er schreibt die Göttergruppe in Megalopolis dem älteren Kephisodot zu und scheidet den Altar und die Götterbilder im Piraeus aus. Die Iden-

[1]) Brunn-Br. Taf. 390. Herrmann, Verzeichnis der ant. Original-Bildwerke zu Dresden Nr. 136 schreibt den Kopf der Richtung des Skopas zu.

[2]) Brunn-Br. Taf. 125. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek² Nr. 246. Hundert Tafeln Abb. 50.

[3]) Benndorf-Schöne Nr. 544. Helbig, Führer durch Rom³ Nr. 1234. Arndt-Amelung E. V. Nr. 2250 bis 2251.

[4]) Über diesen Asklepios-Typus, von dem drei Wiederholungen in Kos gefunden sind, über die übrigen in Kos gefundenen und vorauszusetzenden Asklepios-Bilder sowie über die gesamte Ikonographie der Asklepios-Statuen beabsichtige ich einen besonderen Aufsatz zu schreiben. Vgl. vorläufig Bieber, Zeitschrift für Numismatik XXXIV 1923, 315 ff. Taf. VIII.

[5]) Lippold bei Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie des klass. Alt. XI 1, 235 ff. Nr. 9. Mirone, Revue archéologique XVI 1922, 291 ff.

[6]) Plinius XXXIV 87 Cephisodoti duo fuere . . . sequens philosophos fecit. Lippold a. a. O. 237.

tifizierung von Philosophenbildern mit Statuen von Staatsmännern, Dichtern und Priestern scheint mir nicht überzeugend. Daß die Kultbilder in Megalopolis erst von dem jüngeren Kephisodot gearbeitet sein können, haben die Ausgrabungen in Megalopolis und Dörpfelds Untersuchungen entscheidend bewiesen [1]). Dagegen hat Lippold richtig die Werke im Piraeus, für die uns Plinius den Namen Kephisodorus überliefert, beiseite gelassen [2]). Ebenso läßt er mit Recht den von Mirone dem Wortlaut des Pausanias widersprechend den Söhnen des Praxiteles zugeschriebenen Kadmos in Theben beiseite [3]) und läßt nur zweifelnd die Möglichkeit offen, daß eine der beiden Musengruppen auf dem Helikon von dem jüngeren Kephisodot war [4]).

Mirone identifiziert mit Unrecht die Statue des Asklepios in Rom mit der von Herondas in Kos bezeugten [5]), da dieser letztere mit Hygieia eine unzertrennliche Gruppe bildete und nicht, wie sicher die Einzelstatue in Rom, lebensgroß war. Es fehlen bei ihm vier neuere, von Loewy noch nicht gekannte, dagegen von Lippold herangezogene Inschriften. Von diesen sind wohl allerdings zwei wieder auszuscheiden. Bei der einen aus dem Athener Asklepieion [6]) mit der Inschrift: ΦΙΣΟΔΟΙΟ\ ist es gar nicht gesagt, daß dieser Name den Künstler nennt. Es wird vielmehr der Name des Weihenden sein. Zudem ist die durch den genannten Asklepiospriester in das Jahr 344/3 datierte Inschrift zu jung für den älteren, zu alt für den jüngeren Kephisodot (vgl. unten). Die Inschrift von der Akropolis, in der nur die beiden Buchstaben οδ erhalten sind [7]), erlaubt zuviele verschiedene Ergänzungen, als daß wir sie gerade dem jüngeren Kephisodot zuschreiben dürften. Die Inschrift in Delphi wollten Homolle und Reisch zwar dem älteren Kephisodot geben, doch hat Pomtow sie als zu jung dafür erwiesen [8]).

Da also weder Lippold noch Mirone die Arbeiten der Söhne des Praxiteles vollständig aufzählen und da keiner von beiden die Nachrichten sachlich und übersichtlich geordnet hat, so gebe ich nochmals eine kurz gefaßte Liste ihrer sicheren Werke:

I. Altäre.

1. Altar in Theben. Paus. IX 12, 4. Lippold Nr. 3. Mirone Nr. VI.
2. Altar in Kos. Herondas IV 1 ff. Lippold Nr. 2. Mirone Nr. XVI.

[1]) Excavations of Megalopolis, Suppl. to the Journal of hellenic studies 1892, 52 ff. Dörpfeld, A. M. XVIII 1893, 218 f.

[2]) Plinius XXXIV 74. Cephisodorus Minervam mirabilem in portu Atheniensium et aram ad templum Jovis servatoris in eodem portu, cui pauca comparantur. Mirone 301 ff. Nr. IX.

[3]) Pausanias IX 12, 4 Πολύδωρον δὲ τὸ ξύλον τοῦτο χαλκῷ λέγουσιν ἐπικοσμήσαντα Διόνυσον καλέσαι Κάδμον. πλησίον δὲ Διονύσου ἄγαλμα, καὶ τοῦτο Ὀνασιμήδης ἐποίησε δι' ὅλου πλῆρες ὑπὸ τοῦ χαλκοῦ· τὸν βωμὸν δὲ οἱ παῖδες εἰργάσαντο οἱ Πραξιτέλους. Mirone 299 f. Nr. VI.

[4]) Pausanias IX 30, 1. Lippold a. a. O. 234. Mirone a. a. O. 266. Lippold Nr. 13.

[5]) Plinius XXXVI 24 intra Octaviae porticus in Junonis aede Aesculapius. Vgl. oben Herondas IV 1—5. Mirone 317 f. Nr. XVI. Lippold Nr. 2 und 18.

[6]) Wilhelm, Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde, Sonderheft des österr. arch. Inst. VII 47 ergänzt Κη]φισόδ[οτος ἐποίησεν]. Ἐπὶ Λυσιθέου Τρικορυσίου ἱερέ[ως. Lippold a.a.O. 238 Nr. 11.

[7]) IG II 1553. Lippold Nr. 15.

[8]) Homolle, Bull. corr. hell. XXV 1901, 104. Reisch (nicht wie Lippold zitiert Studniczka), Österr. Jahresh. IX 1906, 211 Anm. 30. Pomtow, Philologus LXXI 77 f. Dittenberger, Sylloge³ Nr. 324.

II. Götterbilder.

3. Zeus Soter, Stadtgöttin von Megalopolis und Artemis Soteira in Megalopolis. Paus. VIII 30, 10. Mirone Nr. V.

4. Leto in Rom, auf dem Palatin. Plinius XXXVI 24. Lippold Nr. 16. Mirone Nr. X.

5. Artemis in Rom, Tempel der Juno innerhalb der Porticus der Octavia. Plinius XXXVI 24. Lippold Nr. 19. Mirone Nr. XI.

6. Asklepios in Rom, ebendort. Plinius XXXVI 24. Lippold Nr. 18. Mirone Nr. XVI.

7. Aphrodite in Rom, in der Sammlung des Asinius Pollio. Plinius XXXVI 24. Lippold Nr. 17. Mirone Nr. XII.

8. Enyo im Arestempel in Athen. Paus. I 8, 4. Lippold Nr. 1. Mirone Nr. XV.

III. Porträts.

9. Lykurg und seine Söhne. Ps.-Plutarch, Vitae X orat. Lykurg p. 843 e. f. Lippold Nr. 4. Mirone Nr. VII.

10. Menander im Theater zu Athen. Paus. I 21, 1. Loewy Nr. 108. Lippold Nr. 6. Mirone Nr. IV.

11. Myro von Byzanz. Tatian, Oratio ad Graecos 52 p. 114 ed. Wroth (33 B ed. Otto; 34, 13 ed. Schwartz). Lippold Nr. 8. Mirone Nr. XVIII.

12. Anyte von Tegea. Tatian ib. Lippold Nr. 9. Mirone Nr. XVII.

13. Philosophen. Plinius XXXIV 87. Mirone Nr. XIV.

14. Tochter des Lysistratos, Priesterin der Polias, auf der Akropolis von Athen. Loewy Nr. 109. Lippold Nr. 5. Mirone Nr. III.

15. Philylla, Tochter des Philokles von Sunion, wohl Priesterin der Demeter und Kore, in Athen. Loewy Nr. 112. Lippold Nr. 10. Mirone Nr. VIII.

16. Statuen des Dion und der Diokleia, Kinder des Aristogeiton, in Megara. Loewy Nr. 110. Lippold Nr. 7. Mirone Nr. II.

IV. Unbestimmt, ob Götterbild oder Porträt.

17. Weihgeschenk in Eleusis, bei der Stoa des Philon. Loewy Nr. 111. Lippold Nr. 14. Mirone Nr. I.

18. Weihgeschenk eines Priesters des Apollo, in Troizen. Legrand, Bull. corr. hell. XXIV 1900, 182 ff. Lippold Nr. 12.

19. Weihgeschenk für Athena Pronaia, in Delphi. Homolle, Bull. corr. hell. XXV 1901, 104. Lippold Nr. 13.

V. Genre.

20. Symplegma in Pergamon. Plin. XXXVI 24. Lippold Nr. 20. Mirone Nr. XIII.

An Nr. 1, 2, 8, 9, 10, 14, 16 hat Timarchos, an Nr. 3 Xenophon, an Nr. 12 Euthykrates, der Sohn des Lysipp, mitgearbeitet.

Von diesen 20 Werken kennen wir im Original nur den Altar von Kos Nr. 2 und auch von diesem nur kleine Fragmente. Immerhin geben sie ein klares Bild des Stils eines solchen Altarschmucks, und so dürfen wir den ebenfalls von beiden Brüdern ausgeführten Altar in Theben Nr. 1 uns ungefähr ähnlich dekoriert denken. Zeus und Artemis in Megalopolis Nr. 3 sind auf Münzen dieser Stadt nachgebildet, Zeus feierlich in Vorderansicht thronend mit hoch aufgestütztem Szepter; Artemis in schlanken hellenistischen Proportionen, elastisch emporgereckt, die rechte Hand zum Speer emporlangend, die linke in die Seite gestemmt [1]). Ihren Kopf können wir uns vielleicht etwa wie den Kopf in Tarent (Abb. 13) denken. Die Leto in Rom Nr. 4 ist mitsamt dem Apollo des Skopas und der Artemis des Timotheos, mit denen sie verbunden war, auf der Basis von Sorrent abgebildet. Von den übrigen Statuen in Rom können wir uns den Asklepios Nr. 5 etwa wie den Asklepios von Melos, die Artemis wie die Artemis von Larnaka, die Aphrodite wie den Torso Nr. 3, die Aphrodite von Ostia oder die Münchener Aphrodite denken.

Das einzige Porträt von den Söhnen des Praxiteles, von dem wir uns bisher eine Vorstellung machen können, ist der Menander Nr. 10, besonders nach der guten Kopie des Kopfes in Boston [2]). Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die Bildnisse, die etwa die Hälfte des Tätigkeitsfeldes von Kephisodot und Timarchos einnehmen, einen anderen Stil und noch andere Eigenschaften haben müssen als die Zartheit der Formen und der Empfindung, wie sie die halblebensgroßen Altarbilder aufweisen. Die Vermeidung harter Abgrenzungen konnte hier mit Rücksicht auf die nötige individuelle Charakterisierung nicht soweit getrieben werden wie an den weiblichen Idealköpfen. Immerhin zeigt sich in der lockeren eleganten Bildung des Haares und der delikaten Behandlung des Augenlids am Menander dasselbe beginnende hellenistische sfumato wie dort. Die Tatsache, daß bei so durchaus verschiedenen Themen die Zuteilung an gleiche Künstler nicht ausgeschlossen ist, läßt Lippolds Bekämpfung von Studniczkas Deutung des Kopfes in Boston und Lippolds eigene Deutung auf ein römisches Porträt, wahrscheinlich Vergil, als aussichtslos erscheinen [3]). Für die Philosophenbilder des Kephisodot können wir das dem Menander ähnliche, feine und geistreiche Porträt seines Altersgenossen, des Epikur, heranziehen [4]). Auch mit dem Kopf der »Methe« besteht eine entfernte Verwandtschaft. Ich halte es nicht für unmöglich, daß wir in ihr oder dem Kopf aus Kyzikos eins oder das andere der weiblichen Porträts von den Söhnen des Praxiteles besitzen, etwa eine der beiden Dichterinnen Nr. 11—12 oder der Priesterinnen Nr. 14—15. Der Kopf im Lateran

[1]) Mirone 294 ff. Münztafel p. 269 Fig. 9—12. Imhoof-Gardner, Numismatic commentary on Pausanias 103 f. V. I—II.

[2]) Bernoulli Griechische Ikonographie II 111 ff., Taf. XIV—XV. Hekler, Bildniskunst 105—108. Delbrück, Ant. Porträts XXXIV f. Taf. 20. Studniczka, Menander, Neue Jahrbücher XXI 1918, 1 ff. Poulsen, Ikonographische Miszellen 25 f. und Portraits in English Countryhouses 41 f. Nr. 14—15. Bieber, Denkmäler zum Theaterwesen 83 f. Nr. 30 Taf. XLVII.

[3]) Lippold, Griechische Porträtstatuen 89 ff. R. M. XXXIII 1918, 1 ff.

[4]) Bernoulli a. a. O. II 123 ff. Taf. 16—17. Hekler, a. a. O. 101 a. Delbrück a. a. O. Taf. 25. Arndt-Br.-Br. Taf. 38—40. Studniczka a. a. O. 22. Die zugehörige Statue hat Lippold, Porträtstatuen 77 ff. Fig. 17—18 entdeckt. Vgl. Arndt-Amelung, E. V. 2092—3. Poulsen, Portraits in English Countryhouses 43 Nr. 16.

kann von einer erotischen Gruppe in der Art des Symplegmas Nr. 20 stammen. Die Schilderung dieses Symplegmas mit den in den Körper eingedrückten Fingern bei Plinius XXXVI 24 erinnert an die des Kallistratos für den Dionysos des Praxiteles, bei dem man wirkliches Fleisch zu sehen glaubte [1]) und an Herondas IV 59—61. So gewinnen wir ein ziemlich deutliches Bild von der aus der Kunst des Vaters weiter entwickelten Arbeitsweise von Kephisodot und Timarchos.

V. Bisher zugeschriebene Werke.

Die von mir aus der Untersuchung der Altarskulpturen von Kos, der verwandten Werke und der schriftlichen Zeugnisse gewonnenen Resultate stehen in schroffem Gegensatz zu dem meisten, was bisher über die Söhne des Praxiteles geschrieben worden ist. Trotz der klaren Nachricht des Plinius wird die Ähnlichkeit mit der Kunst des Vaters in der Regel geleugnet oder mindestens beschränkt, weil die beiden hauptsächlich Porträtbildner gewesen seien und dieser Kunstzweig von Praxiteles nicht gepflegt worden sei. Diese Ansicht ist dahin zu korrigieren, daß die für Kephisodot und Timarchos bezeugte Idealplastik den überlieferten Bildnissen der Zahl nach ungefähr die Wagschale hält, und daß wir die Porträts von der Hand des Praxiteles, wie seine Phrynebilder in Thespiae und Delphi und seine Porträtstatue des Thrasymachos in Thespiae noch nicht kennen [2]). Wieweit bereits Praxiteles die uns zuerst bei Lysipp kenntliche gleichmäßige Durchbildung sämtlicher Gesichtsmuskeln zu lebensvollem Minenspiel bei seinen Bildnissen durchgeführt hat, entzieht sich daher unserer Beurteilung. Daß die Söhne hierin weiter gegangen sind wie der Vater, ist eine selbstverständliche Folge der steigenden Bedeutung des Individuums in der hellenistischen Zeit und der konsequenten systematischen Weiterentwicklung, die die griechische Kunst in allen ihren Stadien zeigt.

Am ausführlichsten hat sich bisher Klein [3]) mit den Söhnen des Praxiteles beschäftigt, doch hat er ihnen ein geradezu lächerliches Konglomerat von älteren und jüngeren, von praxitelischen und lysippischen Werken zugewiesen: die wohl noch der Spätzeit des Praxiteles selbst angehörige Aphrodite von Petworth und — einer Vermutung Furtwänglers folgend [4]) — die reifhellenistische Aphrodite von Medici; den »Joven orador« in Madrid, der wohl älter ist als Praxiteles [5]) und den lysippischen Silen mit dem Dionysos, der gar das »Symplegma« vorstellen soll. Ebenso schlimm ist Hausers und Lippolds Identifizierung dieses Symplegmas mit dem erotischen

---

[1]) Kallistrat. Stat. VIII 2 ὡς πρὸς σάρκα μεταρρυθμίζεσθαι τὸν χαλκόν.

[2]) Overbeck, Schriftquellen Nr. 1190, 1269—1277.

[3]) Klein, Praxiteles 395 ff. Praxitelische Studien 26 ff. Geschichte der griechischen Kunst II 394 ff. Österr. Jahreshefte XIV 1911, 98 ff. XV 1912, Beiblatt 279.

[4]) Furtwängler, Meisterwerke 643. Ihm folgt noch Dickens, Annual of the British School XXI 1914—15, 6 Pl. IV 3. Dagegen halten Jamot, Mon. Piot I 1874, 180 und Pottier ib. XXIII 1918—19, 52 ff. die Aphrodite von Medici sogar für älter als die Knidierin.

[5]) Gegen Klein vgl. Dehn, J. d. I. XXVII 1912, 199 ff. XXIX 1914, 121 f., der Kleins Gruppe des Hermes mit Dionysos von einem »Praxiteles-Schüler« als ein modernes Pasticcio auf Grund eines antiken Pasticcio erweist, und Mirone 284 ff.

Ringkampf zwischen Silen und Hermaphrodit, von dem sich marmorne Wiederholungen in Dresden, Kopenhagen, Rom, England und eine kleine Bronzereplik in Bonn befinden[1]). Diese Gruppe ist späthellenistisch. Da sie, wie Arndt erkannt hat, pergamenischen Stil zeigt, so könnte sie von dem dort befindlichen Symplegma des jüngeren Kephisodot abhängig sein. Dieses selbst hätte niemals von Plinius das Beiwort nobile erhalten, wenn es bereits eine derartig laszive, grob sinnliche Auffassung oder einen so frech und breit lachenden Kopf gehabt hätte, wie das hellenistische Werk. Freilich könnte nobile nur im Sinne von berühmt gemeint sein. Entscheidend ist aber, daß gerade das einzige, was Plinius von der Gruppe erwähnt, das Eindrücken der Finger in den wie wahres Fleisch gearbeiteten Marmor[2]) an ihm nicht hervortritt, da die Hände des Silens den Arm, die des Hermaphroditen den Fuß und ins Gesicht des Gegners fassen, ohne in das weiche Fleisch des ausdrücklich genannten Körpers hereinzugreifen.

Den Versuch Hausers, die von ihm rekonstruierten »zerstreuten Reliefs« mit Horen und Agrauliden dem Altar im Piraeus zuzuschreiben[3]), sowie die zahlreichen Versuche Sauers, Milchhöfers, Furtwänglers, Wolters, Marianis und Mirones[4]), die Athena Soteira ebendort wiederzufinden, können wir beiseite lassen, da sie für Kephisodoros, nicht für Kephisodot Interesse haben.

Die Überzeugung von der Minderwertigkeit der Söhne des Praxiteles geht so weit, daß Amelung früher die praxitelische alexandrinische Richtung direkt an Praxiteles anknüpfte, während Dickens in seiner sehr guten Studie über die Nachfolger des Praxiteles[5]) zwar einen Vermittler zwischen diesem und der impressionistischen Kunst Alexandriens postulierte, diesen aber nicht in dem echten Erben der Kunst des Vaters, sondern in Bryaxis zu finden glaubte. Er wollte nur die in Pergamon herrschende realistisch-erotische Richtung an das Symplegma des Kephisodot anschließen, das doch eine ganz vereinzelte Erscheinung in dem Lebenswerk dieses Künstlers ist. Aus dieser verkehrten Einstellung heraus teilt auch Dickens, wie Klein und Furtwängler, ihm die kokette mediceische Venus zu. Selbst Bulle[6]) spricht von den Söhnen des Praxiteles als süßen Routiniers, denen er die Schöpfung des geistvollen Menander-Porträts nicht zutraut. Immerhin teilt er ihnen den Apol-

---

[1]) Hauser bei Helbig, Führer durch Rom³ zu Nr. 1063—1066. Lippold a. a. O. 239. Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg 192 f. Pl. 139 rechts u. Fig. 116-121. Herrmann, Verzeichnis der Bildwerke Dresden Nr. 155 und bei Roscher s. v. Hermaphrodit 2337 f. Kleine bronzene Wiederholung in Bonn, Provinzialmuseum Zimmer IV Schrank 8. Inv. Nr. 630. U 1204. Aus der Fürstlichen Sammlung Isenburg-Büdingen. H. 0,05, Br. 0,18 m. Gute Arbeit und Erhaltung. Wohl kaum identisch mit einer Bronzegruppe der Gräflich Nostizschen Sammlung in Prag, Hase bei Böttiger, Archäologie und Kunst 173; Herrmann bei Roscher I 2, 2338. Kopf des bärtigen Satyrs mit Hand des Hermaphroditen in Smyrna von Schazmann gesehen.

[2]) Plinius XXXVI 24. laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmori impressis.

[3]) Hauser, Österr. Jahresh. VI 1903, 79 ff. Taf. V—VI. Vgl. Arndt Text zu E. V. Nr. 1729. Mirone 309 f.

[4]) Aufzählung bei Mirone a. a. O. 304 ff.

[5]) Dickens, Followers of Praxiteles, Annual of the British School at Athens XXI 1914—15, 1 ff. Pl. I—V.

[6]) Bulle, Schöner Mensch 671 f.

lino und die reizende Statue eines jugendlichen Mädchens zu [1]), bei der es freilich zweifelhaft ist, ob eine Dichterin oder eine Hygieia gemeint ist.

Die bisher glaubhaftesten Zuweisungen sind die von Amelung vorgenommenen [2]). Er geht von der Tatsache aus, daß das feine nervöse Mienenspiel im Gesicht des Menander Einfluß des Lysipp auf die Söhne des Praxiteles beweise. Er hätte für diese Tatsache die Nachricht heranziehen können, daß die Statue der Dichterin Anyte von Tegea von Kephisodot gemeinsam mit dem Sohn und Schüler des Lysipp Euthykrates gearbeitet worden ist [3]). Amelung glaubt nun, Werke, in denen der Stil des Praxiteles mit dem des Lysipp zu einer neuen Einheit verschmolzen ist, als Werke der Söhne des Praxiteles ansehen zu müssen. Als solche bestimmt er den Satyr mit der Querflöte [4]), den bogenspannenden Eros [5]) und das Mädchen von Antium [6]). Diese Werke gehören zu den schönsten des beginnenden Hellenismus, doch scheinen sie mir eher der Schule des Lysipp als der des Praxiteles und einem späteren Entwicklungsstadium anzugehören als die bezeugten Werke der Söhne des Praxiteles. Auch kann man nicht ohne weiteres Eigenschaften der Porträtbildnerei auf die Idealplastik derselben Künstler übertragen.

Wenn es überhaupt möglich war, daß von bedeutenden Gelehrten Schöpfungen, die sachlich und zeitlich derartig weit auseinander liegen, ein und denselben Künstlern zugeteilt wurden, so liegt das daran, daß man bisher weder die genaue Kenntnis des Stils noch die genaue zeitliche Fixierung der Söhne des Praxiteles erreichen konnte. Wie das erstere, so ist auch das letztere jetzt dank Herzogs Funden und Forschungen eher möglich geworden.

VI. Datierung.

Die Söhne des Praxiteles sind bisher verschieden, aber meistens zu hoch datiert worden. Klein setzt das Geburtsdatum des Kephisodot etwa 368 v. Chr. (Ol. 103), seine Akme etwa 328 (Ol. 113) an und glaubt nicht, daß seine künstlerische Wirksamkeit sich über den Schluß des vierten Jahrhunderts hinaus erstreckt habe [7]). Overbeck ließ die Tätigkeit der Söhne des Praxiteles bald nach 323 (Ol. 114, 2) beginnen und um 284 (Ol. 124) enden [8]). Perdrizet nimmt die Akme des Kephisodot gegen 310 (Ol. 117) an [9]). Mirone glaubt, daß die Söhne noch einige Zeit mit ihrem Vater zusammen und dann bis in das erste Dezennium des III. Jahrhunderts herein gearbeitet haben [10]). Lippold setzt die Lebenszeit des Kephisodot ca.

[1]) Bulle a.a.O. 283 f. Taf. 134. Arndt Br.Br. Taf. 143—4. Helbig, Führer durch Rom³ Nr. 952.

[2]) Amelung bei Helbig, Führer durch Rom³ II 533.

[3]) Tatian, Or. ad Graecos 52 p. 114 ed. Wroth (33 B ed. Otto; 34, 13 ed. Schwartz) τί γάρ μοι περὶ Ἀνύτης λέγειν, Τελεσίλλης τε καὶ Μύστιδος, τῆς μὲν γὰρ Εὐθυκράτης τε καὶ Κηφισόδοτος .... Plinius XXXIV 66 filios et discipulos reliquit (Lysippus) laudatos artifices Daippum et Boedan, sed ante omnes Euthycraten.

[4]) Klein, Praxiteles 212 ff. Fig. 33. Helbig-Amelung Nr. 12, 1389—1390.

[5]) Mély u. Collignon, Mon. Piot XIII 1906, 137 ff. Pl. XI—XII. Helbig-Amelung Nr. 776.

[6]) Brunn-Br. Taf. 583—4. Bulle 287 ff. Abb. 68 Taf. 136. Helbig-Amelung Nr. 1352.

[7]) Klein, Praxiteles 7 ff. Praxitelische Studien 26 ff.

[8]) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II 112 ff.

[9]) Perdrizet, Revue des études grecques 1898, 82 ff.

[10]) Mirone, Revue archéologique 1922, 292.

365—285, seine Schaffenszeit ca. 344—290 an[1]). Pomtow meint, sie hätten 331 bis nach 300 gearbeitet[2]). Nur die Erklärer des Herondas setzen die von ihm im IV. Mimiambus genannten Künstler mitsamt dem Gedicht in die erste Hälfte des III. Jahrhunderts, Gurlitt ca. 270—260, Meister und Gerhard ca. 280, zuletzt Adolphe Reinach und Herzog genauer ca. 280—275 v. Chr.[3]).

Daß die Interpreten recht haben, daß aber das von Herondas genannte Werk zugleich die jüngste für uns kenntliche Arbeit von Kephisodot und Timarchos ist, geht aus der folgenden Übersicht der sicheren Daten für die beiden hervor. Der Mimiambus ist der einzige terminus ante quem, den wir für die Söhne des Praxiteles besitzen. Alle übrigen Daten geben termini post quos.

1. Der Altar in Theben (oben Nr. 1) kann erst nach der Neugründung dieser Stadt durch Kassander, also nach 316/5 v. Chr. errichtet sein[4]).

2. Die Statuen des Lykurg und seiner Söhne (oben Nr. 9) können frühestens nach dem Tod des Lykurg, also nach 324 v. Chr. gearbeitet sein. Wahrscheinlich sind sie aber erst 306/5 v. Chr. aufgestellt worden, als der Sohn Habron Schatzmeister war[5]).

3. Das Weihgeschenk in Eleusis (oben Nr. 17) kann erst nach der Stoa des Philon, an der die Basis stand, gefertigt sein. Diese Vorhalle ist zur Zeit der Herrschaft des Demetrius, also nach 317, wahrscheinlich zur Zeit seines Archontats 309 v. Chr. (Ol. 117, 4) errichtet[6]).

4. Die Weihung an Athena Pronaia (oben Nr. 19) gehört nach der Inschrift in die Jahre 320—300 v. Chr.[7]).

5. Die Priesterin der Polias (oben Nr. 14) ist nach dem Schriftcharakter der Inschrift und nach den Familiendaten ca. 305 v. Chr. zu datieren[8]).

6. Die Dichterin Myro (oben Nr. 11), die Mutter des Tragikers Homeros, der 284—1 blühte, lebte am Ende des IV. Jahrhunderts v. Chr.[9]).

7. Die Dichterin Anyte (oben Nr. 12) blühte um 300 und wurde am Anfang des III. Jahrhunderts v. Chr. schon nachgeahmt[10]).

8. Der Lustspieldichter Menander (oben Nr. 10) ist 291 v. Chr. mit 51 Jahren gestorben. Sein erhaltenes Porträt zeigt ihn in etwa gleichem Alter[11]).

[1]) Lippold bei Pauly-Wissowa XI 1, 239.

[2]) Pomtow, J. d. I. XXXVII 1922, 109.

[3]) Gurlitt, Archäol.-epigr. Mitt. aus Österreich XV 1892, 169 ff. Meister, Mimiamben des Herondas = Abh. sächs. Ges. d. Wiss. XIII 1893 Nr. VII 145 (755) ff. Gerhard bei Pauly-Wissowa VIII 1 s. v. Herondas 1085 f. Adolphe Reinach, Recueil Milliet I 1921, 325 Anm. 2. Herzog, Philologus LXXIX 1924, 423. Wilamowitz, Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos II 318 bekämpft eine angebliche Datierung in den Anfang des dritten Jahrhunderts von Herzog, Philologus LXI 424, während dieser in diesem Band nichts veröffentlicht hat und im Phil. LXXIX die oben genannte Ansetzung vertritt.

[4]) Holleaux, Revue des études grecques 1895, 22 ff. Dittenberger, Sylloge[3] zu Nr. 337.

[5]) Mirone a. a. O. 300. Kirchner, Prosopographia att. s. v. Ἅβρων 3 Nr. 15.

[6]) Blavette, Bull. corr. hell. VIII 1884, 425 ff.

[7]) Dittenberger, Sylloge[3] Nr. 324.

[8]) Kirchner, Prosop. att. zu Nr. 9615. Lippold a. a. O. 236 f.

[9]) Stuart Jones, Select passages from ancient writers illustrative of history of Greek sculpture 164. Christ-Schmid, Gesch. d. griech. Literatur II 1[5], 110 u. 116.

[10]) Christ-Schmid a. a. O. 116, 138 f.

[11]) Bernoulli, Griech. Ikon. II 103. Christ-Schmid, a. a. O. 29 ff.

9. Der Altar in Kos (oben Nr. 2) ist vor dem 280—275 v. Chr. gedichteten vierten Mimiambus fertig gewesen. Die beiden Künstler sind nach v. 26, in denen der Segen des Asklepios auf sie herabgefleht wird, zur Zeit der Abfassung des Gedichtes noch am Leben gewesen [1]). Sie müssen damals ältere, angesehene Männer gewesen sein.

Wir gewinnen also als Schaffenszeit der Söhne des Praxiteles die Jahre 315 bis 280, höchstens 324—275 v. Chr. Lippolds soviel älteres Datum beruht nur auf der oben ausgeschiedenen unsicheren Inschrift aus dem Jahr 344/3 [2]). Mirone berücksichtigt nicht genügend den Mimiambus des Herondas. Perdrizet und Klein aber setzen sich in direkten Widerspruch zu Plinius, indem sie dessen Angabe über die Blütezeit von Kephisodot und Timarchos ignorieren und durch willkürliche Akme-Daten ersetzen. Plinius XXXIV 51 setzt die beiden klar und deutlich in Ol. 121, d. h. die Jahre 296—3 v. Chr. Das ist genau die Mitte zwischen den aus den Werken erschlossenen Anfangs- und Enddaten der Tätigkeit der beiden Künstler. Die Nachrichten des Plinius über Stil und Zeit der Söhne des Praxiteles haben sich also vollauf bestätigt.

Damit haben wir einen wichtigen Baustein zur griechischen Kunstgeschichte gewonnen. Ich weise noch kurz auf einige Folgerungen hin, die von diesem festen Punkt aus geeignet sind, Licht auf die folgende und vorhergehende Entwicklung zu werfen.

Wenn die Söhne des Praxiteles noch in ihrer Spätzeit im ersten Viertel des III. Jahrhunderts v. Chr. so stark in praxitelischem Geist arbeiten, so versteht man das besonders gut auf der Insel Kos, wo die der Knidierin zwar unterlegene, aber doch auch wertvolle Aphrodite ihres Vaters stand [3]). Es erklärt das aber auch, warum die alexandrinische Kunst des frühen III. Jahrhunderts v. Chr. so stark unter praxitelischen Einfluß gekommen ist. Herondas, der die Altarbilder der Söhne preist, hatte Beziehungen zu Ptolemaios II. Philadelphos (285/4—247/6), der im Mai 308 v. Chr. auf Kos geboren ist [4]). Wahrscheinlich hat Ptolemaios II., als er zur Herrschaft gekommen ist (285/4), entsprechend der Aufforderung der Heroine von Kos bei Theokrit XVII 64 ff. seinen Geburtsort mit reichen Gaben bedacht. Vielleicht sind Tempel B und der davor liegende Altar auf seine Kosten ausgeschmückt worden, und vielleicht hat Herondas den vierten Mimiambus zur Einweihung von Tempel und Altar gedichtet. Dann mögen Kephisodot und Timarchos auch in Ägypten für die Ptolemäer gearbeitet oder griechische Künstler aus

[1]) Mit dem älteren, zwischen 400 und 350 v. Chr. errichteten Altar (Herzog, Arch. Anz. 1903, 191) haben die Söhne des Praxiteles natürlich nichts zu tun. Die Ausschmückung des mit dem Tempel B gleichzeitig neu erbauten Altars wird erst nach Fertigstellung des um 300 v. Chr. anzusetzenden Tempelbaus erfolgt sein.

[2]) Der Trierarch Kephisodot auf den Marinelisten Ol. 111, 3 — 113, 4 = 333 — 324 v. Chr. ist nicht identisch mit dem Bildhauer, da er aus einem anderen Demos stammt. Loewy Nr. 555. Klein, Praxiteles 8 f. Er fehlt bei Lippold, Pauly-Wissowa XI 1 s. v. Kephisodotos.

[3]) Vgl. ihren Kopf auf Münzen von Kos, Bieber, Zeitschrift für Numismatik XXXIV 1924, 316 ff., Abb. 1.

[4]) Vgl. Paton-Hicks, Inscriptions of Cos XXXII f. Jacoby, Marmor Parium 23, 309—8. Theokrit XVII 58 ff. Herzog, Philologus LXXIX 423 u. 430 ff.

Ägypten die Werke auf der befreundeten Insel studiert und dann in Alexandrien nachgeahmt haben. Sehr lange nach ihrer Tätigkeit in Kos können die Brüder aber nicht mehr gewirkt haben, auch nicht Timarchos, der gewöhnlich als der bei weitem jüngere gilt. Schon die Art, wie die beiden immer gemeinsam, fast wie Zwillinge genannt werden, spricht dagegen. Vor allem aber war bereits ein Sohn des Timarchos, der nach seinem berühmten Großvater Praxiteles hieß und den eine Inschrift aus Delphi als Bildhauer bezeugt, Ol. 128, 2 oder 3 d. h. 267/65 v. Chr. Priester des Asklepios [1]). Auch von dieser Seite her wird die oben gewonnene Datierung bestätigt.

Noch wichtiger sind die Folgerungen, die sich aus der genauen Datierung der Söhne des Praxiteles für die Zeit ihres Vaters und ihres Großvaters ergeben. Beide sind später anzusetzen, als augenblicklich meistens geschieht. Praxiteles gilt für bedeutend älter als Lysipp. Wenn aber der Sohn des Praxiteles, Kephisodot, am Anfang des III. Jahrhunderts mit dem Sohn des Lysipp, Euthykrates, gemeinsam die Porträtstatue der Dichterin Anyte (oben Nr. 12) arbeitete, so kann der Altersunterschied zwischen den beiden Vätern, wie schon Klein gesehen hat [2]), nicht so ungeheuer groß gewesen sein. Wenn die Söhne, wie es nach der Formel οἱ Πρηξιτέλεω παῖδες bei Herondas, οἱ Πραξιτέλους υἱεῖς bei Plutarch oder οἱ παῖδες οἱ Πραξιτέλους bei Pausanias scheint, gewissermaßen die Firma des Vaters fortgeführt haben, so muß ihre Tätigkeit unmittelbar an die des Praxiteles angeschlossen haben. Der Vater muß also bis ca. 320 v. Chr. tätig gewesen sein, nicht, wie man gewöhnlich annimmt, nur bis ca. 332 v. Chr. Entsprechend muß dann der Beginn seiner Tätigkeit vom Jahre 370 und sein Geburtsdatum von 404 herabgerückt werden. Daß das möglich ist, dafür spricht eine Reihe von Tatsachen.

Das jüngste für Praxiteles bezeugte Werk sind die Bildwerke auf dem Altar vor dem Artemision von Ephesos [3]). Dieses ist zwar nach dem herostratischen Brand des Jahres 356 v. Chr. neu aufgebaut worden, aber dieses Datum gibt nur den terminus post quem. Als Alexander im Jahre 334 v. Chr. nach Kleinasien kam, war der Tempel noch nicht beendet, denn sonst hätte er sich nicht erbieten können, ihn auf seine Kosten fertigstellen zu lassen [4]). Den Altar aber hat man sicher erst nach völliger Herstellung des Tempels begonnen, und der plastische Schmuck pflegt immer das letzte zu sein, was einem Bau angefügt wird. Ich erinnere an die Giebelfiguren des Parthenon und die Koren vom Erechtheion.

Ähnlich steht es mit dem Werk, das als das älteste bezeugte von Praxiteles gilt, der Gruppe von Leto, Apollo und Artemis in Mantinea [5]). Auch hier ist die Schlacht

[1]) Loewy, Inschriften griech. Bildhauer Nr. 537 bis 539. Der im Testament des Theophrast Diog. Laert. V 2, 52 im Jahre 287 v. Chr. genannte Praxiteles ist wohl ein anderer Angehöriger der Familie, der Philosophie studierte. Vgl. Fränkel, Inschriften von Pergamon 71 f. u. Perdrizet, Revue des études grecques XI 1898,82 ff.

[2]) Klein, Praxitelische Studien 29 ff.

[3]) Strabon XIV 23 p. 641 B.

[4]) Arrian I 17, 10 ff. 18, 2. Strabon XIV 22 p. 640 f. Hiller von Gaertringen, Inschriften von Priene XI.

[5]) Pausanias VIII 9, 1. Amelung, Die Basis des Praxiteles in Mantinea. Svoronos, Athener Nationalmuseum 179 ff. Nr. 215—217 Taf. XXX—XXXI.

bei Leuktra vom Jahre 371 v. Chr. doch nur ein terminus post quem. Die erhaltene Basis weist auf ein entschieden jüngeres Datum, wie schon Sieveking und Buschor gesehen haben, die sie allerdings übertreibend ins Ende des IV. Jahrhunderts setzen und mit Vollgraff dem gleichnamigen Enkel des berühmten Praxiteles geben wollen [1]). Wenn Dickens [2]) zu ihr attische Grabreliefs aus der Zeit von 350—320 vergleicht, so hat er damit wohl das richtige getroffen. Auch Rodenwaldt datiert die Basis ca. 350—340 v. Chr. [3]).

Den modernen Irrtum, ein Ereignis, das den ersten Anstoß zur Schöpfung eines Bildwerks gibt, zur Datierung in der Weise zu verwerten, daß die Ausführung unmittelbar erfolgt sein muß, scheint auch Plinius geteilt zu haben. Wenn er die Blütezeit des Praxiteles in die 104. Olympiade (364—1 v. Chr.) setzt, so datiert er ihn wahrscheinlich nach dem Auftrag der Koer, ihnen nach ihrem Synoikismos vom Jahre 366/5 v. Chr. (Ol. 103, 3) eine Aphrodite zu schaffen [4]). Daß dies ein Frühwerk war, geht aus der Tatsache hervor, daß der Bildhauer den Bestellern mehrere Fassungen zur Auswahl lieferte. Ein berühmter Künstler pflegt das nicht zu tun. Es entwickelte sich vielmehr erst der Ruhm des Praxiteles durch die von den Koern verschmähte, von den Knidiern angekaufte nackte Liebesgöttin. Daß die Koer sofort nach der Neugründung ihrer Stadt die Statue bestellt hätten, ist kaum anzunehmen. Wenn wir den Auftrag ca. in das Jahr 360 v. Chr. datieren, so wird dies der richtige Beginn der Blütezeit des Praxiteles sein. Wir müßten sonst bis nach 355 v. Chr. herabgehen, da 357—55 Kos an dem Bundesgenossenkrieg gegen Athen teilnahm und in dieser Zeit sicher keinem Athener Bürger einen Auftrag erteilt hätte [5]). Als frühreifer Meister wird Praxiteles seine Akme in einem früheren Lebensalter erreicht haben, als seine unbedeutenderen Söhne. Immerhin wird die Spannung von 64 Jahren zwischen der Blütezeit von Vater und Söhnen, die bei Plinius vorliegt, um etwa 15 Jahre zu verringern sein [6]).

Für eine spätere Ansetzung der Lebenszeit des Praxiteles spricht auch sein Verhältnis zu Phryne [7]). Außer mit dem Künstler war diese Hetäre mit Hypereides befreundet, der 390—322 v. Chr. gelebt und sie ca. 340 v. Chr. verteidigt hat [8]). Phryne hat ferner dem Apelles Modell zu seiner Anadyomene gestanden, dessen Blüte Plinius XXXV 79 in die Jahre 332—329 (Ol. 112) setzt und der im IV. Mimiambus des He-

[1]) Vollgraff, Bull. corr. hell. XXXII 1908, 247 ff. Buschor u. Sieveking, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst VII 1912, 125. Studniczka, oben S. 118 Anm. 2. Anders Herzog, Philologus LXXI 1912, 1 ff. und Rodenwaldt, R. M. XXXIV 1919, 68 ff.

[2]) Dickens, British School Annual XXI 1914—15, 6 ff. Pl. I 1. Trotzdem datiert auch er die Reliefs erst um 300 v. Chr.!

[3]) Rodenwaldt a. a. O. 70.

[4]) Vgl. Paton-Hicks, Inscriptions of Cos XXVII f. Klein, Praxiteles 16 f. Auch Brunn, Geschichte d. griech. Künstler I 336 vermutete schon, daß die Zeitbestimmung des Plinius den Anfang der Tätigkeit des Praxiteles bezeichnet.

[5]) Vgl. Paton-Hicks a. a. O. XXIX.

[6]) Plinius XXXIV 50 f. Klein, Praxiteles 12.

[7]) S. den Aufsatz von Lippold über Praxiteles und Phryne oben S. 155 ff.

[8]) Vgl. die Reste der Rede des Hypereides Nr. LX, Athen. XIII p. 590 und Alkiphron I 30. Über Hypereides Kirchner, Prosop. att. Nr. 13912. Adolphe Reinach, Recueil Milliet, Textes relatifs à l'histoire de la peinture ancienne I 332 Anm. 1.

rondas v. 72—78 als vor kurzem gestorben gedacht ist [1]). Die Statue der Phryne in Delphi kann aus historischen Gründen kaum vor 345 v. Chr. aufgestellt worden sein, da seit 372 v. Chr. der delphische Tempel zerstört war und in den Jahren 358 bis 345 der Heilige Krieg die Aufstellung von Weihgeschenken unmöglich machte. Die Statue deswegen mit Pomtow [2]) vor 372 anzusetzen, scheint mir unmöglich. Damit wird Kleins Scheidung zweier Phrynen überflüssig [3]).

Auch die Verbindung mit dem Maler Nikias, der in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts v. Chr. und sicher noch um 300 v. Chr. tätig war, spricht dafür, daß Praxiteles später gelebt hat als gewöhnlich angenommen wird. Daß Nikias nur in seiner Jugend für Praxiteles gearbeitet habe, ist eine moderne willkürliche Annahme. Auch hier wird die vorgeschlagene Verdoppelung des Nikias überflüssig [4]).

Zu gleichem Resultat führt die bekannte Nachricht, daß Phokion, der ca. 402—318 v. Chr. lebte, mit einer Tante des Praxiteles, der Schwester des älteren Kephisodot, vermählt war [5]). Wenn auch Anomalien in Verwandtschaftsgraden vorkommen, so ist doch anzunehmen, daß die Tante mindestens 15, der angeheiratete Onkel mindestens 18 Jahre älter war als der Neffe. Auch das führt auf das Geburtsdatum ca. 385, Beginn der Tätigkeit ca. 365, Frühblüte ca. 360 v. Chr.

Schließlich stimmt hierzu auch die Nachricht des Pausanias VIII 9, 1, daß Praxiteles im dritten Geschlecht nach Alkamenes gelebt hat.

Damit wird die Zeit zwischen der Blüte des älteren Kephisodot und des Praxiteles groß genug, um die Annahme, sie seien Brüder gewesen, zu widerlegen [6]). Die von Plinius XXXIV 50 genannte Akme des älteren Kephisodot Ol. 102 (372—69) ist sicher nach dem reifsten Spätwerk, der Eirene, datiert, die 375—1 aufgestellt sein muß. Das Heraufschieben dieser Statue in das Jahr 403 sollte jemand, der unsere Zeit mitgemacht hat, nicht mehr vertreten [7]). Wäre es denkbar, daß Deutschland ein Jahr nach Abschluß des Friedensvertrages von Versailles eine überlebensgroße Bronzestatue der Göttin des Friedens mit dem Gott des Reichtums auf dem Arm aufgestellt hätte? Genau so war das den Athenern nach der im Jahr 404 erfolgten, durch den Hunger erzwungenen Übergabe Athens, nach Schleifung der Festungswerke, nach Auslieferung von Flotte und Kolonien, nach Anerkennung der spar-

[1]) Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen II 737 § 804. Adolphe Reinach a. a. O. I 315 und 340 Anm. 1.

[2]) Pomtow, J. d. I. XXXVII 1922, 109 f.

[3]) Klein, Praxiteles 245 ff. Ihm folgen Pomtow und Lippold.

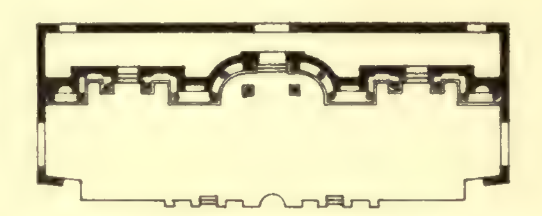
[4]) Plinius XXXV 133. Plutarch, Non posse suaviter vivi sec. Epic. 11, 2. Pfuhl, Malerei und Zeichnung II 751 § 821 und 755 § 825. Adolphe Reinach, Recueil Milliet I 286 f. Anm. 3 und 292 f. Anm. 6.

[5]) Plutarch, Phokion 19. Klein, Praxiteles 14 ff. Dagegen Hauser, Österr. Jahresh. VI 1903, 103 f. Anm. 22. Kirchner, Prosopographia att. Nr. 15076. Pomtow, J. d. I. XXXVII 1922, 109.

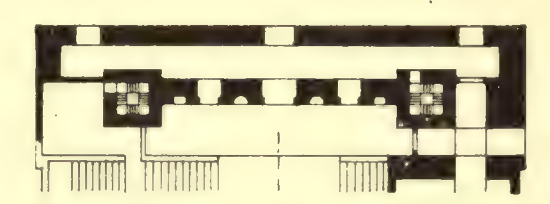
[6]) Furtwängler, Meisterwerke 513 f. Kirchner, Prosop. att. Stemma ad p. 226 Nr. 12172. Pomtow a. a. O. 109. Mirone a. a. O. 268 ff. Dagegen richtig Perdrizet, Revue des études grecques XI 1898, 87 f. Lippold bei Pauly-Wissowa XI 232 s. v. Kephisodotos 8 und in diesem Jahrbuch oben S. 155 ff.

[7]) Klein, Praxiteles 91 ff. Geschichte der griech. Kunst II 242. Robert, Knöchelspielerinnen 18 Anm. 42. Ducati, Revue, archéol. 1906, 111 ff. und L'arte classica 461 f. Mirone a. a. O. 274 ff. Amelung, Arch. Anz. XXXIV 1919, 50 f. und R. M. XXXVIII/XXXIX 1923/24, 41 ff. Die richtige Datierung Furtwängler, Meisterwerke 514; Originalstatuen in Venedig 309; Beschreibung der Glyptothek in München Nr. 219.

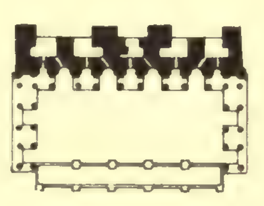




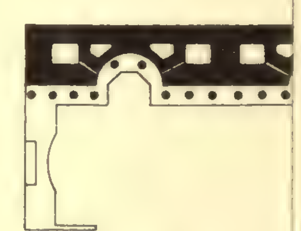
Pompei, großes Theater, Bühne 3.
(nach v Cube)



Es Suhba
(nach Brünnow u. v. Domaszewski)



Milet
Nymphäum
(n. Dombart)

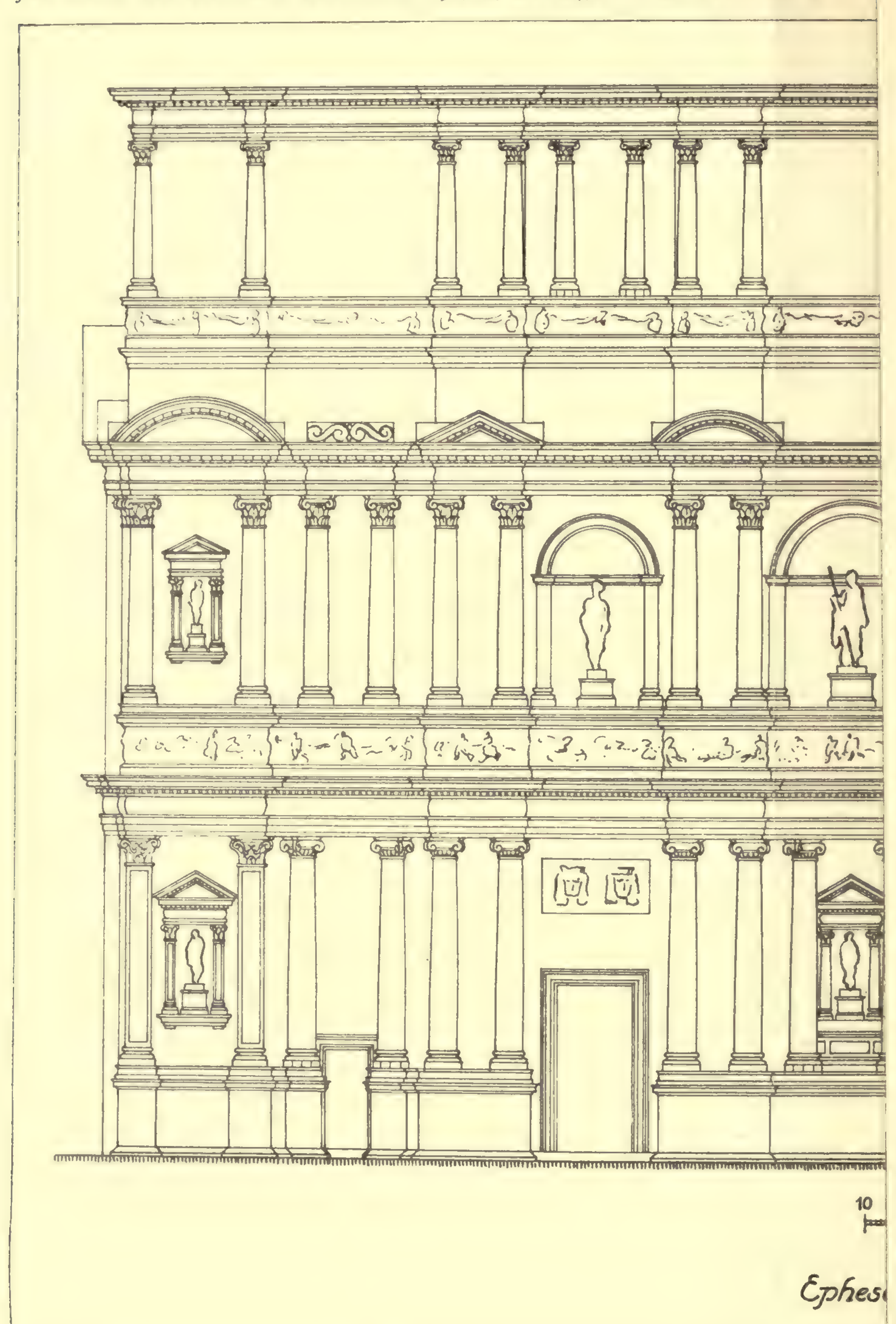


Side, Nymphä



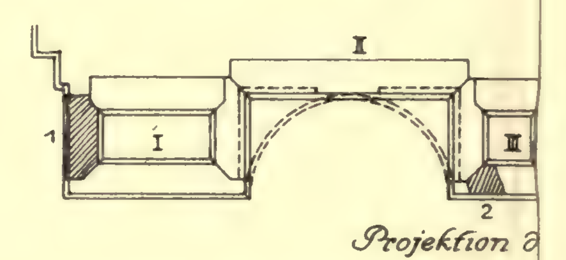
Khamissa (nach „Jahrb" 1911

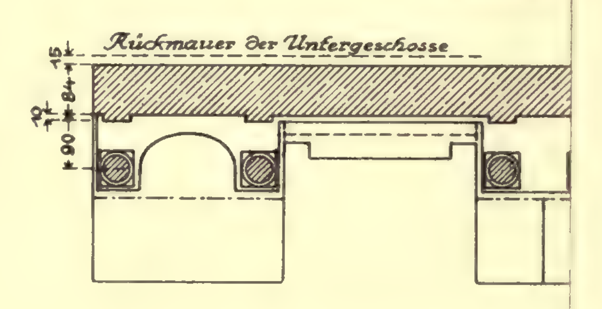


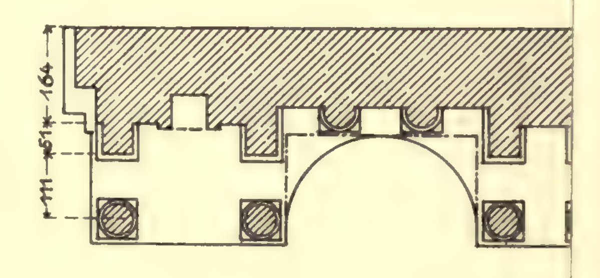

10
Ephes

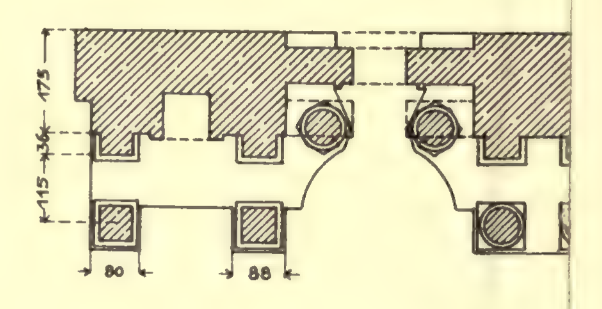


Die Unteransicht der Soffitten ist weggelass









Ephesos. Römische Bühne

924.

tanischen Hegemonie aus politischen, ökonomischen und ethischen Gründen für viele Jahre unmöglich [1]). Die Tätigkeit des Kephisodot kann damals frühestens begonnen haben, da der Mann seiner Schwester gerade erst geboren wurde. Er wird daher diesen bedeutenden Staatsauftrag erst ca. 30 Jahre später als reifer Meister erhalten haben.

Die Tätigkeit des Kephisodot schloß an die seines Vaters, des älteren Praxiteles, an, die Furtwängler [2]) auf rund 445—425 bestimmt hat, wobei er jedoch mit Recht annimmt, daß Praxiteles noch länger in der Zeit des peloponnesischen Krieges gearbeitet hat. Damit erhalten wir für die bedeutende Familie rund folgende Daten ihrer Tätigkeit:

445—405 älterer Praxiteles,
405—365 älterer Kephisodot,
365—320 berühmter Praxiteles,
325—275 Söhne des Praxiteles.

Gießen. Margarete Bieber.

DIE RÖMISCHE BÜHNENFRONT ZU EPHESOS.

Mit Beilage VI—VIII.

Die vorliegende Arbeit ist ein monographisches Teilergebnis systematischer Untersuchungen, mit welchen sich der Verfasser seit Jahresfrist auf dem Gebiete der antiken Fassadenarchitektur befaßt. Spürt man den hier einschlägigen Denkmalsresten in der sehr zerstreuten und ungleichwertigen Literatur nach, so fällt ein reiches Material an, das in bezug auf seine wissenschaftliche Brauchbarkeit in vier Gruppen eingeteilt werden kann: Denkmäler, die so gut erhalten sind, daß nennenswerte Rekonstruktionen überhaupt nicht in Frage kommen; dann solche, die so vollständig ausgegraben, mit Gründlichkeit untersucht und veröffentlicht sind, daß die nachprüfbare Wiederherstellung fast zwingende Beweiskraft hat und höchstens in unwesentlichen Punkten noch schwankt; solche, die hypothetisch und nicht in allen Teilen überzeugend rekonstruiert sind, ohne daß der zu wenig exakte Aufnahmen des wirklichen Bestandes bietende Text eine gesichertere Wiederherstellung erwarten ließe; und schließlich die kleine Gruppe der Bauten, die, in der Rekonstruktion anfechtbar, trotzdem in der Aufnahme des tatsächlichen Bestandes insoweit vollständig und genau behandelt sind, daß ein neuer Wiederherstellungsversuch mit Aussicht auf Erfolg auch von einer Seite unternommen werden kann, die dazu nicht mit frischen eigenen Beobachtungen an Ort und Stelle ausgerüstet ist.

Zu den wenigen Fällen der letzten Art zählt in hervorragendem Maße die römische Bühnenfassade von Ephesos. Die Nachprüfung ihrer bisherigen Wieder-

[1]) Religiöse Gründe hätten nicht dagegen gesprochen, da Eirene dauernden Kult hatte.

[2]) Furtwängler, Meisterwerke 137 ff.

herstellungsversuche führte zu so überraschenden Resultaten hinsichtlich der Möglichkeit eindeutiger Ergänzung, daß eine gründliche Neubearbeitung und detaillierte wissenschaftliche Beweisführung unumgänglich schien. Im Rahmen der systematischen Untersuchung über das Gesamtproblem hätte diese vorwiegend monographische Abhandlung leicht einen Fremdkörper und neben dem ohnehin umfangreichen übrigen Stoff eine neue schwere Belastung dargestellt. Da ich außerdem einen baldigen Abschluß jener Arbeit noch nicht in Aussicht nehmen kann, das vorliegende Rekonstruktionsergebnis aber der Öffentlichkeit nicht länger als unbedingt nötig vorenthalten wollte, schien eine gesonderte Bearbeitung des Stoffes angezeigt und bei dem selbständigen Charakter der Aufgabe möglich.

Ohne meiner späteren Veröffentlichung vorgreifen zu wollen, konnte ich es mir doch nicht versagen, der Beschreibung und Begründung des Rekonstruktionsversuches eine kurze Betrachtung über seine Stellung und Bedeutung innerhalb des Kreises römischer Fassadenarchitekturen der Kaiserzeit anzuschließen. Es ist eine hoffentlich willkommene kritische Würdigung des allgemeinen Zusammenhanges, die, ohne Abgeschlossenes oder Erschöpfendes zu bieten, das Peinliche der isolierten Stellung solch neuen Rekonstruktionsvorschlages als eines scheinbar rein lokalen Phänomen zu mildern vermag. Auf der anderen Seite glaubte ich einen kleinen Überblick über die vorrömischen Bauschicksale des Ephesischen Theaters vorausschicken zu sollen, wie sie sich nach Gerkans neuen Untersuchungen darstellen. Dem einschlägigen Abschnitt in seinem trefflichen Priene-Buch [1]) im allgemeinen folgend brauche ich wohl nicht zu befürchten, dem Wert dieser Publikation, deren Schwerpunkt ganz anderswo liegt, damit irgendwie Eintrag zu tun. Im Rahmen meines Themas aber sind die Gedankengänge bei der Bedeutung, die ihnen für das Verständnis der späteren römischen Periode zukommt, nicht ganz zu entbehren.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Hubert Knackfuß, meinem verehrten Lehrer auf dem Gebiete der antiken Baukunst, außerdem den Herren Professoren Paul Wolters und Albert Rehm für die archäologische und epigraphische Überprüfung der vorliegenden Studie.

Die Hauptstufen in der baulichen Entwicklung des Ephesischen Theaters.

Das Theater von Ephesos hat die erste genauere Untersuchung durch J. T. Wood in den sechziger Jahren (Discoveries at Ephesos 68 ff.) erfahren. Für die bauliche Forschung zeitigte sie leider fast nur Nachteiliges, da die zutage liegenden Trümmer selten in der ursprünglichen Lage verblieben und die späteren Fundbeobachtungen dadurch für die Rekonstruktion nur noch in wenigen Fällen zu verwerten waren. Die entscheidenden Grabungen erfolgten 1897 bis 1900 im Auftrag des österreichischen archäologischen Instituts durch Heberdey, Niemann und Wilberg. Ihre endgültigen Ergebnisse wurden in einer für die Zeit mustergültigen amtlichen Ver-

[1]) A. v. Gerkan, Das Theater von Priene als Einzelanlage und in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen, München 1921.

öffentlichung niedergelegt, dem 2. Band der »Forschungen in Ephesos« (Wien 1912), auch heute noch die fast ausschließliche Quelle unserer Kenntnis jener antiken Theaterruine (in der vorliegenden Abhandlung einfach mit »Eph.« bezeichnet)[1]. Auf den wertvollen und grundlegenden Aufnahmen der genannten Forscher wird bis auf weiteres jeder, der sich mit dem Ephesischen Theater beschäftigt, aufbauen müssen. Auch die gegenwärtige Untersuchung fußt darauf. Dem Verdienst jener Männer vermag es keinen Eintrag zu tun, wenn an ihrer Auswertung der Grabungsergebnisse neuerdings Kritik geübt werden muß. Teilen sie doch dieses Los mehr oder weniger mit jeder wissenschaftlichen Forscherarbeit. Den bleibenden Wert des Ephesoswerkes wird aber gerade der am meisten zu schätzen wissen, dem durch die exakten wissenschaftlichen Unterlagen ein selbständiges schöpferisches Weiterbauen erst ermöglicht wurde. Was v. Gerkan (Theater von Priene 96) angesichts des Theaters von Magnesia sagte, bestätigt sich gerade hier sehr deutlich, daß nämlich eine gute Publikation einen dauernden Wert hat, gegenüber der veränderlichen, vom Fortschritt der Wissenschaft abhängigen Beurteilung. »Es muß immer wieder betont werden, daß eine ausführliche Veröffentlichung im Anschluß an eine Ausgrabung wissenschaftliche Pflicht ist, denn das gewonnene Material ist auch in der Gegenwart nicht vor Vernichtung bewahrt.«

So ist denn in Ephesos der seltene Fall gegeben, daß die früheren Bearbeiter das Material in wissenschaftlich einwandfreier Form aufgenommen und publiziert, in ihren Ergänzungsvorschlägen aber daraus noch nicht all die Schlüsse gezogen haben, die tatsächlich mit Sicherheit zu folgern sind. Es war daher, auch ohne weitere Untersuchungen in loco, die zunächst nicht in Frage kamen[2], möglich, zur monographischen Bearbeitung dieses Theaters noch wesentlich neue Gesichtspunkte beizubringen. Die österreichischen Forscher, denen Ausgrabungsleitung und amtliche Publikation oblagen, haben sich zwar dieser beiden Aufgaben, wie gesagt, mit erfreulichster Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit entledigt, in den Ergänzungs- und Deutungsversuchen von Irrtümern jedoch nicht frei halten können.

Hinsichtlich der Erklärungen Wilbergs über den Bauverlauf vor der römischen Periode hat schon Gerkan (a. a. O. 90 ff.) dies nachgewiesen und vor allem der Auffassung sich widersetzt, als ob das hellenistische Proskenion dieses Theaters eine Verschiebung in die Vorderwand des römischen Logeions erfahren hätte[3]. »Tatsächlich ist die erhaltene Säulenarchitektur weder hellenistisch noch ein Proskenion. Unglaublich ist eine Versetzung des gesamten Aufbaues um 6 m, wie sie von Wilberg in römischer Kaiserzeit vorausgesetzt wird. Die Schwellen wären dabei auf neue Fundamente gesetzt worden, genau in der alten Anordnung, mit allen Marken und

[1]) Forschungen in Ephesos, Bd. II, herausgegeben vom österr. archäol. Institut, Wien 1912.

[2]) Ein nachträglicher, leider nur flüchtiger Besuch der Ruine im Herbst 24 bestätigte durchaus die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung und gab keinen Anlaß zu grundsätzlichen Änderungen (vgl. auch S. 301 Anm. 2).

[3]) Vgl. dagegen M. Bieber, Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum (Berlin-Leipzig 1921, S. 38 ff.), wo diese irrtümliche Hypothese Wilbergs ebenso wie die Rekonstruktionen Niemanns an der römischen scaenae frons ohne Widerspruch aufgenommen sind.

Rißlinien, aber unter Vernachlässigung der früheren Verdübelung. All dies ist undenkbar, die ganze Säulenstellung vielmehr nichts anderes, als die in situ befindliche Stütze des frührömischen Logeions. Sie entspricht durchaus der gleichen Anlage in Milet, auch in den Bauformen, die fraglos in die römische Kaiserzeit gehören.« Die von Wilberg a. a. O. 52 gegebene Zusammenstellung der dem Theater widerfahrenen baulichen Veränderungen muß also vor allem bezüglich des Umbaues des Proskenions am Anfang des 1. Jahrh. v. Chr. eine Korrektur erfahren. In Wahrheit hat in dieser Zeit ein neuerlicher Proskenionumbau gar nicht stattgefunden, so daß nun auch die gleichzeitig gedachte Veränderung des Oberstockes früher gesetzt werden kann. Ich möchte dieses neue Forschungsresultat hier vorwegnehmen, um gleich einmal die vom Ephesoswerk abweichenden baugeschichtlichen Unterlagen, auf denen sich mein Rekonstruktionsversuch der römischen scaenae-frons in Ephesos aufbaut, zu beleuchten, dann aber, um zu zeigen, daß die bei Wilberg a. a. O. Abb. 43 ff. wiedergegebenen Werkstücke auf keinen Fall für die Ergänzung der sc.-fr. in Frage kommen; denn sie sind ausgesprochene Stützenglieder, die auch nicht durch die Fassadengestaltung in ihrer Formgebung irgendwie bedingt worden waren. Wenn man sich der am Dionysostheater u. a. Bauten vorgenommenen Rekonstruktionen erinnert, scheint diese Feststellung nicht überflüssig.

Unter Berücksichtigung der von Gerkan aufgezeigten neuen Tatsachen stellt sich nun die bauliche Entwicklung des Ephesischen Theaters in großen Zügen etwa folgendermaßen dar. Der ursprüngliche Bau gehört der Neuanlage der Stadt um 274 v. Chr. an; »sein Skenengebäude bestand aus Poros, in der frontalen Ausgestaltung unbekannt, aber mit ganz geschlossener Vorderwand« (im Gegensatz zu Frickenhaus' Thyromataergänzung). »Für diesen Bau zuerst ein Holzproskenion anzunehmen [1]), entbehrt der Begründung. Nach Analogie von Priene kann wohl von Anfang an ein Steinproskenion angenommen werden, wahrscheinlich sogar aus Marmor«. Die Tiefe dieses Proskenion betrug 2,81 m, die Länge 33,60 m und seine ebenfalls von Gerkan errechnete Höhe 2,92 m (wobei allerdings ein Widerspruch in den Maßangaben der Abb. 7 und 51 des Ephesoswerkes nur vermutungsweise behoben werden kann).

Auf dieses ursprüngliche Steinproskenion von normalen Abmessungen folgte nun nicht, wie Wilberg [2]) meinte, in verhältnismäßig kurzer Zeit ein neuer einschneidender Umbau. Dagegen hat das 2. Jahrh. v. Chr. die erste wesentliche Veränderung an der sc.-fr. selbst gebracht, nämlich jenen hellenistischen Umbau des Obergeschosses, der es mit einer monumentalen Pfeilerwand nach dem Muster von Oropos, Priene u. a., von 7 Öffnungen mit geradem Gebälksturz, ausstattete, die uns auch sonst allenthalben als der regelmäßige Typ der hellenistischen sc.-fr. begegnet. Erhalten haben sich von diesem Teil des Theaters vor allem stattliche Reste viereckiger Pfeiler, in die römische Bühnendekoration eingeschlossen, die sich von den Porosmauern der ersten Epoche durch Verwendung eines bläulich-weißen Marmors unterscheiden (Eph. Fig. 30 und 31). Freilich ruhte auf diesen Pfeilern kein horizontales Stein-

[1]) So wollte es Fiechter (vgl. s. Tabellen S. 27, Sp. 3 in der »baugesch. Entw. des antiken Theaters«), während Heberdey-Wilberg die Frage offen ließen.

[2]) Vgl. s. tabellarische Aufstellung Eph. 52.

gesims — die Werkstücke Eph. Fig. 33 und 34 gehören wohl gar nicht hierher — sondern, wie Gerkan glaubhaft nachwies, lediglich ein einfaches Holzbalkendach. Damit entfällt aber auch die für die neue zeitliche Fixierung dieser Bauperiode hinderliche Weihinschrift Nr. 31 (Eph. 155). In dieser Aufmachung müssen wir uns das Skenengebäude im wesentlichen bis in die römische Epoche hinein erhalten denken.

Die nächste einschneidende Änderung brachte erst die Kaiserzeit mit der Umgestaltung der scaenae frons zur prunkhaften Säulenfassade. Hand in Hand damit gingen weitreichende Umbauten in Proskenionhöhe, die auf nichts anderes hinausliefen, als seinen Ersatz durch ein weiter zurückliegendes, niedriges Bühnenpodium, das in zahlreichen Resten erhaltene römische Logeion. Wie schon angedeutet, hat Wilberg sich verleiten lassen, seine Werkstücke für ein Proskenion aus dem 1. Jahrh. v. Chr. in Anspruch zu nehmen: »Nur die Voraussetzung, daß man es hier mit einem späthellenistischen Proskenion zu tun hätte, scheint die Ursache gewesen zu sein, die doch typisch römische Architektur der Werkstücke Abb. 38, 43 und 45—48 für

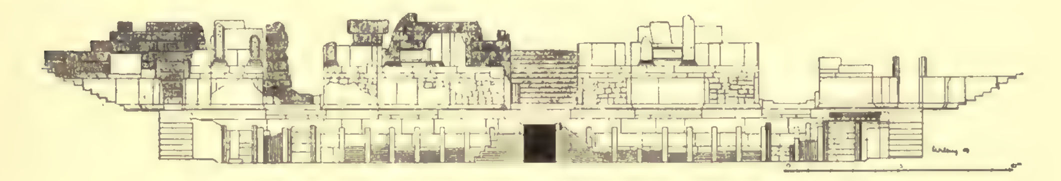


Abb. 1. Aufriß der römischen Skenenvorderwand. Nach Eph. Fig. 60.

hellenistisch zu erklären und den Umbau möglichst spät anzusetzen.« Mit Recht weist v. Gerkan (a. a. O. 92 Anm. 2) auf die bedenklichen grundsätzlichen Folgen eines solchen Beginnens hin.

Nicht vor dem 1. Jahrh. v. Chr. also wurde der hellenistische Bau in allen wesentlichen Teilen erneuert und zu einem Theater mit erhöhtem Bühnenpodium umgestaltet (Abb. 1). Auf breitem, durch Ansätze an die alte Vordermauer gewonnenen Auflager erhebt sich unmittelbar vor der ehemaligen scaenae frons eine reich geschmückte Bühnenfassade mit Sockel aus Kalksteinrustikaquadern und ihrem tiefen Relief von Nischen und verkröpften Säulen, etwa im Niveau des hellenistischen Oberstockes und dessen alte Öffnungen verdeckend, zuerst zweistöckig, später auf drei Stockwerke erhöht. Ihre richtige Ergänzung auf Grund der in situ erhaltenen und sonst zutage geförderten Werkstücke bildet den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Über dem alten Spielplatz ward das 6,19 m tiefe, 2,6 m hohe Logeion errichtet. Sein Fußboden ruhte außer den seitlichen Auflagermauern auf 26 in 2 Reihen angeordneten Säulen, 10 davorstehenden Pfeilern und der vorderen Abschlußwand. Ob er von Anfang an aus Steinplatten bestand oder vorher als Holzboden, ist ungewiß. An Stelle der Parodoi treten neue überwölbte Eingänge, über welchen Rampen auf das Logeion führten. Hier wurde ein Abschluß durch Türen hergestellt, während die alten Parodoi völlig versperrt waren. Statt Zugängen zur Orchestra entstanden also Aufgänge zur Bühne. Gegen den Zuschauerraum hin stießen diese an einzelstehende Säulen,

deren hohe Postamente während der Ausgrabung noch in situ standen. Ich halte es für ausgeschlossen, daß diese Säulen mit der Architektur der Fassade in tektonischen Zusammenhang gebracht waren. Denn jeder Versuch, mit der sicher ergänzten scaenae frons einen solchen in halbwegs organischer Weise herbeizuführen, stößt auf unleugbare Schwierigkeiten. Dagegen ist ihre isolierte Stellung etwa als Statuenträger nicht ohne Vorbild und Parallele (vgl. die Rekonstruktionen aus dem Canopus in der Hadriansvilla zu Tibur[1])). Das Motiv, das gerade späten Architekturphasen in ihrer Freude an Überschneidungen und Verunklärung des tektonischen Zusammenhangs willkommen sein mußte — man denke etwa an die Karl Boromäuskirche in Wien als Analogie aus der neueren Baukunst —, scheint in Griechenland auch schon früher bekannt gewesen zu sein, wenn wir H. Thiersch's Wiederherstellungsversuch des Tempels zu Tegea[2]) Glauben schenken dürfen. Mag man sich zu dieser Ergänzung an einem Bauwerk des 4. Jahrh. v. Chr. stellen wie man will — in der Zeit der Errichtung unserer römischen Bühnenfassade jedenfalls ist kein Grund mehr vorhanden, einem solchen Motiv, wenn die Funde nichts weiter bezeugen, irgendwie aus dem Wege zu gehen. Und das ist für die vorliegende Untersuchung insoferne von Bedeutung, als wir die in situ befindlichen Basenresten darnach auf alle Fälle, was in Wirklichkeit auch einst darauf gestanden haben mag, in den Erörterungen über die Säulenfassade außer Betracht lassen können.

Die Orchestra wurde, mit Ausnahme ihrer Verkleinerung durch das Logeion, nicht wesentlich verändert, mehr allerdings der Zuschauerraum.

Die so gewonnene Gestalt hat das Theater, von den Veränderungen an der Bühnenfassade abgesehen, bis in das ausgehende Altertum bewahrt. Vor allem blieb das Skenengebäude immer ohne unmittelbare Verbindung mit dem Koilon und ohne Paraskenien.

Diese einschneidenden Änderungen fallen kurz vor das Jahr 66 n. Chr. Nach der in einem späteren Kapitel ausführlich zu würdigenden Architravinschrift (Eph. Nr. 34) ist die scaenae frons in diesem Jahre eingeweiht worden. »Bis dahin ist also nicht nur die technisch in erster Linie erforderliche und darum naturgemäß vor allem anderen in Angriff genommene Arbeit am Bühnenhaus, dem Logeion, der Orchestra und den Parodoi durchgeführt, sondern auch die Schmuckwand soweit aufgebaut, daß sie als fertiges Ganzes gelten kann, d. h. außer dem ersten auch das zweite Geschoß, das ja erst den architektonischen Abschluß bringt, im wesentlichen vollendet.« Diese Überlegung Heberdeys trifft zu. In der Tat haben wir in jenem Datum einen »terminus, ante quem«, der aber auch nach rückwärts keinen allzugroßen Spielraum läßt. Über die in der Ausführung des einzelnen zwischen beiden Geschoßen erkennbaren nicht unerheblichen Abweichungen und ihre Erklärung verweise ich auf die folgenden Abschnitte.

Etwa 25 Jahre später war der Nordflügel des Zuschauerraumes ausgebaut und zuletzt in dieser Umbauphase kommt die Vollendung des Südflügels. Rückt

[1]) P. Gusman, la villa impériale de Tibur 149 ff. Abb. 203 ff.

[2]) H. Thiersch, Zum Problem des Tegea-Tempels. J. d. I. XXVIII 1913, S. 266 ff.

man auf Grund der Inschriften den Baubeginn in das 3. oder 4. Jahrzehnt hinauf, so könnte als äußerer Anlaß dieser durchgreifenden Umbauten ein Elementarereignis, wie das von Malalas (Ed. Bonn, pag. 246, 11) aus der Zeit des Claudius erwähnte Erdbeben wohl in Frage kommen. Heberdey wenigstens denkt an eine solche Möglichkeit. Trotzdem wird man die in der veränderten Geschmacksrichtung und der Wandlung in den künstlerischen Anschauungen begründeten Momente nicht unterschätzen dürfen als ebenso wichtige innere Triebfedern jener Umgestaltung. Auf jeden Fall ergibt sich für die scaenae frons eine Bauzeit von mindestens 20 Jahren. Eine so lange Frist »dürfte ausreichen, um selbst bei Annahme eines einheitlichen Bauplanes die oben erwähnten Differenzen in der Einzelausführung zu erklären«.

In nachtrajanischer Zeit sind bauliche Veränderungen nur mehr in einzelnen Teilen und von geringerer Bedeutung zu verzeichnen. So erfolgte die Ausfüllung der Interkolumnien der Logeionvorderwand durch Steinvertäfelungen und Einsetzung zwei kleiner Rundnischen mit muschelförmigen Halbkuppeln in den äußersten Stützenzwischenräumen, während die in der summarischen Zusammenstellung bei Eph. 52 aufgeführten, gleichfalls dem Umbau unter Vedius Antoninus zugeschriebenen beiden Halbkuppelnischen größeren Ausmaßes an den Enden der scaenae frons, wie ich nachweisen werde, überhaupt nie bestanden haben. Auch bekam das Theater damals eine umlaufende Säulenhalle auf dem obersten Rang, ganz ähnlich wie in Milet. — Die Zeit dieses Umbaues ist ebenfalls inschriftlich erwiesen und liegt zwischen 140 und 144 n. Chr.

Die augenfälligste Veränderung der Bühnenwand nach der Trajanischen Zeit ist der Aufbau des dritten Geschosses. Ich werde in den folgenden Abschnitten noch ausführlicher darauf zurückkommen, daß kein Grund besteht, diese letzte Veränderung einer soviel späteren Periode zuzuweisen, wie dies Heberdey glaubte tun zu müssen. Weder stilistische Momente noch die besonders von ihm angestellte Kombination mit der Erbauung des 3. Stockwerkes rechtfertigen seine Datierung bis in den Anfang des 3. Jahrh. n. Chr. So wenig ich für eine gleichzeitige Errichtung der drei Geschosse in einem Zuge angesichts der tatsächlich bestehenden stilistischen Verschiedenheiten eintreten möchte, so scheint mir eine Verbindung dieses Geschoßaufbaues mit den genannten Veränderungen am Logeion, also eine Datierung in die Mitte des 2. Jahrh. doch das Gegebene. In diese Zeit fiele dann auch die Wiederholung des Rundgebälkmotivs an den Flügeln des ersten Stockwerks. Ist doch die Tendenz, welcher sie entsprang, offenbar verwandt mit den künstlerischen Absichten, die der Errichtung des 3. Stockwerks zugrunde lagen. Andererseits gestattet die Tatsache, daß diese Einbauten in ihren erhaltenen Sockelpartien gegenüber den späteren Auswechslungsarbeiten noch das ältere Material verwendet zeigen und der Austausch der Orthostaten die von ihnen verdeckten Teile nicht betroffen hat, nicht jene Veränderungen mit den gleich zu erwähnenden Ausbesserungsarbeiten zeitlich auf eine Stufe zu stellen.

Als »letzte Bauperiode« mögen dann die bei Eph. Kap. 3 beschriebenen Reparaturen an Gesimsen und Giebeln des 2. und Sockeln des 1. Geschosses gelten und meinetwegen in Rücksicht auf die ursprüngliche Verwendung der Inschrift aus Commodus' Zeit an einem der Ersatzgesimse erst in den Anfang des 3. nachchristlichen

Jahrhunderts verlegt werden. Die letzte Umgestaltung des Logeion, der Abschluß der Südrampe gegen das Bühnenhaus zu, sowie einige Neuanlagen am Äußern des Theaters wären anzufügen.

Nach dieser Darstellung muß die tabellarische Übersicht, in welcher bei Eph. 52 die wichtigsten Daten der Baugeschichte zusammengestellt sind, nunmehr folgende Fassung erhalten:

I. *Bauperiode*	**Hellenistischer Bau**	Anfang des 3. Jahrh. bis Ende des 2. Jahrh. v. Chr.
1.	Neubau des Theaters und Skenengebäudes aus Kalkstein, mit geschlossener (?) Bühnenwand und Marmorproskenion (?)	274 v. Chr.
2.	Umbau des Obergeschosses der Skenenfront (sieben weite Öffnungen)	Mitte des 2. Jahrh. v. Chr.
II. Bauperiode	**Römischer Bau**	zwischen 40 und 112 n. Chr.
1.	Vollendung der beiden unteren Geschosse der scaenae frons ...	66 n. Chr.
2.	Vollendung des Nordanalemma	ca. 92 n. Chr.
3.	Vollendung des Südanalemma	zwischen 102 und 112 n. Chr.
III. Bauperiode	**Veränderungen am römischen Bau**	2. bis 4. Jahrh. n. Chr.
1.	Abtrennung der untersten Sitzreihen, Vertäfelung der Logeion-Vorderwand	zwischen 140 u. 144 n. Chr.
2.	Aufbau des 3. Geschosses	Mitte des 2. Jahrh. n. Chr.
3.	Verdoppelung des Rundgebälkmotives am 1. Geschoß ...	Mitte des 2. Jahrh. n. Chr.
[*IV. Bauperiode*]	Ausbesserungen und Auswechslungen an der Bühnenfassade	Anfang des 3. Jahrh. n. Chr.
	Ganz späte Reparaturen am Logeion	Ende des 3. Jahrh. n. Chr.
	Umbauten in byzantinischer Zeit.	



Abb. 2. Ephesos, römische Bühnenwand. Nach Ephesos II 53.

DIE RÖMISCHE BÜHNENFASSADE.

I.

WÜRDIGUNG DER BISHERIGEN REKONSTRUKTIONSVERSUCHE.

(Die Mängel und Widersprüche der Niemannschen Varianten.)

Die römische scaenae frons wurde (vgl. Eph. Fig. 6) vor der hellenistischen Skene aufgebaut in drei Geschossen. Den Erhaltungszustand nach der Ausgrabung zeigt Wilberg in Fig. 60 (hier Abb. 1) und einer Heliogravüre (a. a. O. 53, hier Abb. 2). Ihre Reste, die sich im Schutt über dem Bühnenhaus, dem Logeion und der Orchestra fanden, führten zu den Rekonstruktionsversuchen, die Georg Niemann im Kapitel III der Ephesospublikation begründet und beschreibt (vgl. vor allem Taf. VIII und IX). Niemann machte dabei zwei Vorschläge, allerdings ohne von irgendeinem der beiden ganz befriedigt zu sein. Er ist selbst viel zu ehrlich, um nicht die Schwächen und Ungelöstheiten, die beide Varianten in ästhetischer und konstruktiver Hinsicht noch besaßen und die er sehr wohl empfand, anzudeuten. Dazu kommt, daß er mit mehreren bedeutsamen Werkstücken, die er zwar zu Lokalmotiven richtig ergänzte, in der ganzen Komposition überhaupt nichts anzufangen wußte. Freilich schreibt er den Grund dieses Mißerfolges dem Zustand des Ruinenfeldes und dem besonderen Charakter der ganzen Kunstepoche zu, statt ihn eben doch auch in einer gewissen eigenen Befangenheit diesen selbstgegrabenen Funden gegenüber zu suchen. Resigniert meinte er am Schluß seiner Untersuchung (a. a. O. 94): »Wenn die Versuche, die Bühnenwand im Bilde wieder erstehen zu lassen, nicht zu einem überzeugenden Resultat geführt haben, so liegt der Grund zum Teil in der ungenügenden Zahl der Fundstücke, mehr aber noch im Charakter des römischen Massenbaues. Im Gegensatz zur griechi-

schen Baukunst, welche auch in ihren späten Ausläufern sich nur ausnahmsweise von dem Zwang der Säulenreihe mit ununterbrochen durchlaufendem Gebälk befreit, ist der römischen Baukunst freiestes Spiel mit Säulen und Gebälken eigen. Die Möglichkeit, die nachweisbaren Einzelmotive in verschiedener Weise zu ordnen und zu ergänzen, hindert uns, über die wahre Gestalt der mächtigen Fassade volle Gewißheit zu erlangen.«

Seit der Niederschrift dieser Zeilen ist unsere Kenntnis der römischen Baukunst, in mehr als einem Punkte wesentlich erweitert und vertieft, weit genug fortgeschritten, um auch ihrer Gesetzmäßigkeit gegenüber etwas sicherere Anhaltspunkte zu besitzen. Es soll daher — ich wiederhole es mit Nachdruck — gar keine Schmälerung der Verdienste Niemanns, der, wie gesagt, grundlegende und wertvolle Bausteine zu der bildlichen Wiederherstellung der Fassade ohne Zweifel in Fülle beigetragen hat, darin erblickt werden, wenn ich im folgenden ein neues rekonstruktives Ergebnis beschreibe, das für sich in Anspruch nehmen kann, unter Verwendung der sämtlichen gefundenen und publizierten Werkstücke eine eindeutige Lösung darzustellen, die unserem Bild von anderen Fassadenfronten dieser Art zwanglos sich einfügt und auch allen technischen und ästhetischen Anforderungen genügt. Es bedarf natürlich einer präzisen wissenschaftlichen Begründung, welcher einer der folgenden Abschnitte gewidmet sein soll, und zwar im Interesse der textlichen Klarheit getrennt von der eigentlichen Beschreibung. Vorher muß ich aber doch noch auf die beiden Niemannschen Rekonstruktionsversuche eingehen. Dabei kann es sich in diesem Zusammenhange allerdings nicht um eine vollständige Beschreibung derselben handeln. Vielmehr kommt es mir nur darauf an, ihre grundsätzlichen Widersprüche und Mängel aufzuzeigen und damit die Notwendigkeit und Berechtigung einer neuen Arbeit über dieses Thema darzutun.

Die Rekonstruktionsversuche Niemanns sind, wie er selbst zugibt, nicht überzeugend. Im Gesamtaufbau überhaupt nicht verwendet wurden von ihm die Werkstücke Eph. Fig. 151, Fig. 156, Fig. 173 und Fig. 190. Bei dem vereinzelten Stück mit dem Schrankenmotiv (a. a. O. Fig. 173) ist dies soweit auch berechtigt. Seine Zugehörigkeit zur Fassade ist zum mindesten unsicher, nachdem der Pfeiler überhaupt verbaut gefunden wurde. Ihn mit der hellenistischen Front in Zusammenhang zu bringen, wie Fiechter [1]) gern getan hätte, ist schon von anderer Seite im Hinblick auf die stilistische Verschiedenheit abgelehnt worden.

Die beiden Werkstücke Fig. 151 hat Niemann richtig zu einem selbständigen einzelnen Ädikula-Motiv in Fig. 152 ergänzt und in Rücksicht auf das Gegenstück Fig. 156 in symmetrischer Verwendung wiederkehrend angenommen. Er hätte aber nur einen Schritt weiter tun dürfen und das vierte unbenützte Werkstückpaar (a. a. O. Fig. 190) wäre zum mindesten in einen sekundären Zusammenhang gebracht gewesen. Es sei gestattet, dies hier gleich genauer zu erläutern, um später auf den Punkt nicht nochmals zurückkommen zu müssen.

Die Architravlänge der Halbsäulenädikula errechnet sich nach den Bruchstücken zu 2,07 m. Der Zeichnung des Bruchstückes Eph. Fig. 190 mit dem steigenden Voluten-

[1]) Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters 71.

paar ist ein genauer Maßstab nicht beigegeben. Unter Berücksichtigung des einkotierten Höhenmaßes von 0,47 m mißt man jedoch für die Länge ca. 1,90 m heraus. — Der Gebälkvorsprung beträgt 0,26 m; die Dicke der Steinplatten (a. a. O. Fig. 190) 0,21 m, wobei selbstverständlich eine leichte Zurücksetzung der Bekrönung zum mindesten bis in die Architravfluchtlinie anzunehmen ist. Das Stück paßt in der richtigen Zusammensetzung also sehr gut auf das Gebälk unserer Ädikula und wäre dann natürlich gleichfalls an der Fassade zweimal zu ergänzen. Es ist vielleicht für Niemann schwerer als für uns heutzutage gewesen, diese scheinbar so naheliegende Kombination vorzunehmen. Kannte er doch noch nicht Forschungsresultate, wie die Wiederherstellung des Nymphäums zu Milet, wo das Vorkommen dieser Zusammenstellung im zweiten Geschoß viermal und in etwas veränderter Form auch in der Mitte des dritten Stockes nachgewiesen ist [1]. Ganz fremd war es allerdings auch der Forschung vorher schon nicht mehr. Denn ein Krönungsglied wie das des Grabtempels zu Termessos [2] ist, wenn auch im einzelnen verschieden, im Grunde doch ebenfalls nach diesem Gedanken aufgebaut. Welchen Platz das so vervollständigte Ädikulamotiv im Aufbau der Fassade innegehabt hat, wird im folgenden Abschnitt gezeigt werden.

Von den vorgenannten Werkstücken abgesehen, hat nun Niemann sämtliche Motive (aber nicht gleichzeitig, wie es eine endgültige Lösung natürlich erfordert hätte) in zwei perspektivischen Variantenvorschlägen (a. a. O. Taf. VIII und IX) untergebracht. Die Mängel und Unvollkommenheiten eines jeden der beiden Versuche deutet er in rühmlicher Selbstkritik rückhaltlos an.

Bei dem ersten Versuch setzt er, um nur das Wesentliche herauszugreifen, auf die beiden Doppelmotive mit gerundetem Architrav, welche in ihren sicher deutbaren Spuren noch in situ unter den Überresten des Unterstockes erhalten sind, wiederum solche im zweiten Geschoß. Es bleibt also, da die Motive unmittelbar zu beiden Seiten der Mitteltüre sich befanden, die Mittelachse und Symmetrielinie ganz unbetont: lediglich eine mittelgroße Rundnische mit Statuenfüllung wirkt als schwächliche Markierung dieser doch im Brennpunkt der ganzen Komposition gelegenen Stelle. Abgesehen davon, daß die Annahme einer Wiederholung des Doppelmotivs im zweiten Stock an sich schon völlig unbegründet ist — davon soll später noch ausführlich die Rede sein —, gesteht Niemann selbst die Schwäche gerade dieser Zusammenstellung ein, indem er (Eph. 83) bemerkt: »Ganz ungewöhnlich und geschultem architektonischen Empfinden widerstrebend ist hier die Anordnung eines kreisförmig eingezogenen Gebälkes zwischen Dreieckgiebeln« (die eben dadurch sich ergab, daß das zweite Geschoß in der ursprünglichen Anlage bereits den architektonischen Abschluß nach oben zu brachte). Doch das sind nicht die einzigen Bedenken! Konstruktiv höchst gewagt ist das teilweise Aufsitzen von Massivmauerwerk in den oberen Rechtecknischen auf dem Hohlraum der unteren Segmentnischen des Doppelmotivs: »Ein großer Teil der oberen Nischenwand würde auf die wag-

[1]) Vgl. Hülsens Rekonstruktion, Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen, Bd. 1, H. 5. Tafel 58 ff.

[2]) Lanckoronski, Städte Pamphyliens u. Pisidiens, Bd. II, Fig. 76.

rechte Plattenabdeckung der unteren Nische zu stehen kommen«. Es wäre dies ein technischer Fehler, der auch durch die Annahme einer Öffnung in der oberen Wand nur zum kleinen Teil beseitigt würde. Stilistisch aber ist, wie schon erwähnt, ungelöst die unentbehrliche Heraushebung des mittleren Wandfeldes in beiden Stockwerken. »Der Gedanke, daß die Mitte der Bühnenwand besonders ausgezeichnet war, ist naheliegend.« -- Schließlich bleibt in dieser Variante das Werkstück Eph. Fig. 148/150, das Fragment eines größeren Dreieckgiebels, ganz außer Betracht.

In dem zweiten Vorschlag (a. a. O. Taf. IX) setzt Niemann über das Mittelfeld des unveränderten Erdgeschosses ein Motiv mit gerundetem Architrav, tiefer Nische und eingestelltem Stützenpaar, indem er es in Zusammenhang bringt mit einem großen verkröpften Mittelgiebel. In den Wandfeldern daneben aber finden sich nun tiefe Rechtecknischen mit Tonnengewölben. Die Anordnung des Mittelgiebels stützt er hierbei auf den Befund des genannten Werkstück-Fragmentes Fig. 148/150, das im ersten Fall überhaupt nicht hatte untergebracht werden können. Wenig kann uns in dieser Komposition befriedigen, daß die starke lochartige Aushöhlung durch die Rechtecknischen nun gerade über dem unteren Rundarchitravmotiv stattfindet. Der Stelle stärkster plastischer Ausfüllung und schmiegsamer Ausrundung unten entspricht damit oben ein hartes rechteckiges Negativgebilde. Niemann verhehlt sich denn selbst nicht, daß die Anordnung der rechteckigen Nische unmittelbar über dem gerundeten Gebälk unharmonisch wirkt und keine überzeugende Lösung darstellt. Auch hier konnte er der nächstliegenden Lösung — die breite und tiefe Rechtecknische als Träger des Hauptstandbildes der Mitte über der großen Türe des 1. Stockwerkes zuzuteilen, wo sie in gleichem Maße entlastend wie betonend wirken mußte — nicht näher kommen, da er nach den Funden ein paarweises Auftreten dieses Motivs annehmen zu müssen meinte. Daß er sich mit dieser Auffassung im Irrtum befand, werden wir später hören.

So schwankt Niemann in der Rekonstruktion der zwei ersten Geschosse unserer Bühnenfassade hin und her zwischen Versuchen, die den konstruktiven Anforderungen, die man billigerweise an eine solche Wiederherstellung richten muß, Genüge zu leisten bemüht sind, und solchen, die vor allem den ästhetischen Gesichtspunkten Rechnung tragen wollen; bestrebt, alle aufgenommenen Fundstücke gewissenhaft zu ergänzen und der großen Komposition an richtiger Stelle einzufügen, erblickt er im Gesamtbild schließlich doch immer nur unter Preisgabe des einen oder anderen Motivs eine Lösung. Trotzdem wird man nicht leugnen dürfen, daß bereits im Ephesoswerk für die zeichnerische Wiederherstellung der zwei ersten Stockwerke der römischen Bühnenfront eine Reihe wichtiger Fixpunkte gegeben sind, an denen auch mein Rekonstruktionsversuch von vornherein eine wertvolle Stütze gefunden hat.

Schlimmer steht es mit der Ergänzung des dritten Stockwerkes. Aus der Tatsache einer kleinen zeitlichen Differenz glaubte hier der Rekonstrukteur eine Freiheit und Willkürlichkeit der Komposition gegenüber den unteren Geschossen ableiten zu dürfen, die auf den ersten Blick die wissenschaftliche Unhaltbarkeit der Wiederherstellung jedem verrät, der über die jüngeren Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet unterrichtet ist. Vermeinte doch Niemann hier überhaupt in den Funden kaum mehr

feste Anhaltspunkte für die Anordnung der architektonischen Gliederung und Verteilung der Motive zu erkennen! Vor allem muß uns die fast völlig ungebundene, das untere Achsensystem nur an ein paar Punkten aufnehmende Säulenfolge stutzig machen, die auch in der späteren Kaiserzeit noch ohne Analogie dastehen würde. Niemann suchte den befremdenden Eindruck freilich soweit als möglich zu mildern, indem er wenigstens einige der Hauptachsen vom ersten bis zum dritten Stockwerk durchlaufen ließ. Aber gerade diese Halbheit hätte in Wirklichkeit die Abweichung der übrigen Achsen um so stärker und peinlicher empfinden lassen. Daß in der perspektivischen Zeichnung (und nur eine solche gibt, ich weiß nicht, ob bewußt oder unbewußt, der Verfasser) das Fremdartige und Bedenkliche eines derartigen Aufbaues etwas gemildert erscheint, darf uns über die tatsächlichen Verhältnisse nicht hinwegtäuschen. Man wende auch nicht ein, daß solche Achsverschiebungen im Geschmack der Zeit gelegen hätten und als Anlaß malerischer Effekte angenehm empfunden worden wären. Dann müßten wir vor allem andere Beispiele dieser Art zur Verfügung haben. Sie mangeln aber, weil die stilistischen Voraussetzungen für solche Experimente fehlten. Denn nicht barocke Überschneidungen wären das Resultat gewesen, jene auf Vermeidung klassischer Frontalität angelegten Wirkungen eines sich immerfort zu verändern scheinenden Formcharakters, wie er auch für die neuere Baukunst als ein typisches Merkmal später Phasen festgestellt worden ist! Dagegen wäre in die ganze Fassade eine Beziehungslosigkeit und ein maßstäbliches Mißverhältnis gekommen, über die sich wahrscheinlich auch Niemann angesichts eines Orthogonalrisses der von ihm entworfenen Varianten sofort klar geworden sein würde. Jedenfalls wären das qualitative Folgen ungebundenen Komponierens gewesen, die wir selbst einer Spätzeit künstlerischer Entwicklung nicht ohne weiteres zutrauen dürfen. Aber — und damit komme ich wieder auf den festeren Boden archäologisch-bautechnischer Erwägungen zurück — Niemann hat auch in dem vorliegenden Fall Schwierigkeiten gesehen, wo in Wahrheit überhaupt kaum welche zu beseitigen sind. Denn ich werde in einem späteren Abschnitt Gelegenheit haben nachzuweisen, daß die Funde von Werkstücken des dritten Geschosses, so wie sie im Ephesoswerk beschrieben und abgebildet werden, gar keinen Anlaß bieten, in der Rekonstruktion dieses später aufgesetzten Stockwerkes von der Annahme der herkömmlichen axialen Stützenverteilung abzuweichen. —

Ich glaube, die Hervorhebung dieser wenigen allerdings bedeutsamsten Punkte kritischer Beleuchtung der bisherigen Rekonstruktionsergebnisse dürfte die Berechtigung, ja die wissenschaftliche Pflicht eines neuen ernsten Versuches zur Genüge erweisen. Denn das Problem der bildlichen Wiederherstellung unserer imposanten Bühnenfassade, dem ein Mann vom Range des ausgezeichneten österreichischen Forschers einen kostbaren Teil seiner reichen Lebensarbeit gewidmet hat, verdient eine endgültige Klarstellung schon um dessentwillen. Ist es ja nur an dem, die fast reife Frucht zu pflücken, die Niemann mit soviel wissenschaftlicher Treue und Liebe herangezogen hat, während es ihm versagt blieb, die Ernte selbst zu erleben. Aber auch vom systematischen Standpunkt aus sollte sich diese Arbeit wohl lohnen. Ist

doch das glänzende Phänomen der prunkhaften Fassadenbauten, die zu Beginn der Kaiserzeit allenthalben meteorhaft auftauchen, merkwürdig genug, um unser Interesse entwicklungstheoretisch in höchstem Maße in Anspruch zu nehmen. Das eigentliche »Woher?« und »Wohin?« der seltsamen Typen liegt fast ganz im Dunkeln trotz mancher beachtenswerter Hinweise in der bisherigen Literatur. Noch gilt es vor allem Material zu sammeln. Und da muß jede monographische Arbeit, welche mit einem charakteristischen Vertreter des Typus sich beschäftigt, wohl willkommen sein.

II.

BESCHREIBUNG DES NEUEN REKONSTRUKTIONSVORSCHLAGES.

(Hierzu Beilage VI und VII.)

Im folgenden wird zunächst der Aufbau der drei Geschosse beschrieben, wie er sich nach meiner neuen Ergänzung darstellt. In den beiden ersten bewegen wir uns dabei auf fast gesichertem Boden, während im dritten Stockwerk bei den spärlichen Funden im einzelnen wohl auch andere Kombinationen möglich wären. Schon einleitend wurde bemerkt, daß eine Hochführung von Paraskenienwänden senkrecht oder schräg zur Frontmauer, wie in den Neuschöpfungen der römischen Zeit, hier nicht stattgefunden hat. Die Säulenfassade war daher in Ephesos auch nicht mit ihren Enden an solche Flügelbauten angelehnt und konnte erst recht an ihnen keine Fortsetzung erfahren. Sie stand vielmehr frei vor der mächtigen Rückwand, die, an sich gerade verlaufend, durch eine Anzahl tiefer Nischen belebt war.

Die Gesamtlängenausdehnung der Rückwand und also auch der vorgesetzten Säulenfassade betrug rund 42 m bei einer Mauerstärke von ca. 1,80 m; die vermutliche Höhe vor dem Aufbau des dritten Stockwerkes rund 17 m, nachher über 22 m!

Das erste Stockwerk.

Die Bühnenrückwand, unter Mitbenützung stehengebliebener Reste des hellenistischen Skenengebäudes aus Marmorblöcken errichtet, weist im 1. Geschoß fünf Türöffnungen auf: Eine mittlere große und vier hierzu symmetrische in den entsprechenden Abstufungen. Indes hat die Gleichwertigkeit der beiden äußersten Türen gegenüber den anderen durch einen späteren Umbau etwas gelitten. Der römische Aufbau war auch sonst nicht aus einem Guß, wie ich im ersten Kapitel kurz zu zeigen Gelegenheit hatte. Von inschriftlichen Zeugnissen stattgefundener Erneuerungen abgesehen und außer den erkennbaren Einbauten und Abänderungen beweist es uns vor allem die verschiedene Behandlung der Ornamente und architektonischen Gliederungen.

Zwischen den fünf Türöffnungen des ersten Stockwerkes sind vor die Wand heraustretende Sockel von 1,90 m Vorsprung und ca. 2 m Höhe angebracht. Auf ihnen standen, noch durch einen Stylobat davon getrennt, symmetrisch zur Mittelachse im ganzen 16 Freistützen, durch die Ausbildung von abwechselnd geringeren und breiteren Interkolumnien zu 8 Paaren zusammengefaßt. Diesen entsprachen an der Mauer rechteckige Pilaster von nur mäßig größerer Breite wie Ausladung.

Der Säulenachsenabstand in jedem Paar betrug 1,60 m, nur bei den zwei äußersten Stützenpaaren etwas mehr. Hier müssen wir auch an Stelle der sonst nachgewiesenen unkannelierten Rundsäulen mit jonischem Kapitäl, jonischer Basis und Plinthe viereckige Pfeiler mit Füllornament und Kompositkapitäl oder ähnlichem ergänzen. Außerdem weist der Sockel an diesen beiden Stellen zwischen dem Fußpunkt der Pfeiler innerhalb jeden Paares einen Rücksprung auf von annähernd der Tiefe, welche einer Seite des quadratischen Pfeilerquerschnittes entspricht. Nach den Funden dürfen wir im Hintergrund der Pfeilerbaldachine je eine tiefere Nische fast quadratischen Querschnittes annehmen, eingefaßt von zwei Pilastern, einem Gebälk mit flachem Dreieckgiebel und schmaler Sohlbank. Die Nischen befanden sich 60—80 cm über Sockeloberkante. Das nur schmale Wandfeld zwischen den Pilastern der übrigen sechs Stützenkuppelungen war glatt. Ihre Sockel sind unverkröpft gewesen.

Zwischen den zwei Pfeiler- und sechs Säulenpaaren verbleiben sieben breitere Interkolumnien. Fünf davon in beinahe gleicher Breite von je 3,30 m ca., nur das zweite und sechste um ungefähr 60 cm schmäler. Im ersten, zweiten, vierten, sechsten und siebenten Interkolumnium, vor denen der Sockel jeweils unterbrochen ist, sitzen die fünf Tore, in der Höhe von der Mitte her abgestuft, ebenso in der Breite. Die Abstufungen erfolgten offenbar in der Weise, daß die geometrischen Figuren der lichten Öffnungen einander ähnliche Rechtecke bildeten, wie man es ja auch an anderen Bühnenfronten hat feststellen können. Die Mitteltüre füllt die Mauerfläche zwischen den Sockelvorsprüngen mit ihrem Gewände gerade aus; auch bei den zwei nächsten Türen ist dies noch der Fall, da das verminderte Ausmaß durch die erwähnte geringere Breite dieser Felder ausgeglichen wird. Nur bei den zwei äußersten verbleibt zwischen Türprofil und Sockelansatz beiderseits ein Spielraum von etwa 80 cm, der, wie wir sehen werden, neben anderen Momenten zum Anlaß der späteren Veränderungen an dieser Stelle wurde.

Nur einen geraden Rücksprung um das Maß der Plinthenbreite, aber keine Unterbrechung zeigt der Sockel der zwei großen Interkolumnien nächst dem mittleren Wandfeld. Hier hat und zwar schon vom Anfang der Erbauung an eine Zusammenfassung der dritten und vierten, bezw. fünften und sechsten Säulenpaare zu einem gemeinsamen wirkungsvollen Motiv stattgefunden (vgl. Eph. Tafel IV). Zu Seiten einer Nische gelegen, sind hier je zwei Säulen gleich wie vor den übrigen Schmalfeldern durch ein gemeinsames, gerade vorgekröpftes Gebälk miteinander zu Paaren verkoppelt. Dieses Horizontalgebälk tritt nun aber zwischen den Stützenpaaren nicht im rechten Winkel an die Wand zurück, sondern ist im Halbkreis vor der Nische herumgeführt. Es wird dabei von zwei frei vor der Nischenwand aufgestellten Säulen derart gestützt, daß innerhalb der Ausrundung drei gleiche Säulenzwischenräume entstehen. (Die Projektionen des Gebälkes und Stellung der Säulen im Grundriß zeigen Eph. Fig. 106 und 107, danach hier Abb. 3.) Der Querschnitt der Wandnische selbst läßt sich dahin beschreiben, daß zunächst in der Flucht der inneren, d. h. der Nische zugekehrten Pilasterseiten, also in voller Interkolumniumbreite ein gerades Stück etwa auf die Tiefe des Maßes eines Pilastervorsprunges aus dem Wandkern herausgeschnitten ist, an welchem dann noch ein Segmentbogen be-

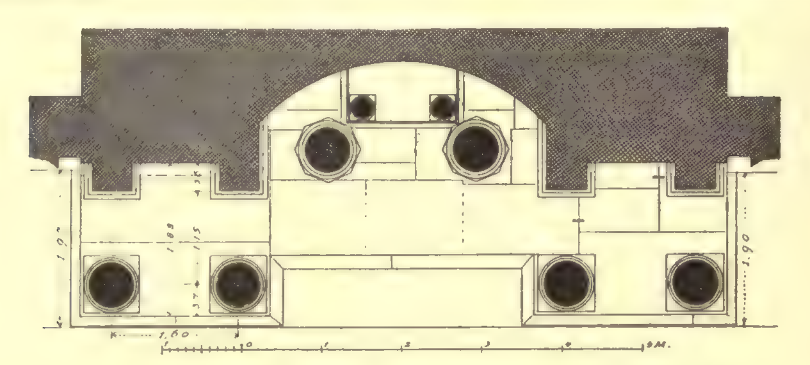


Abb. 3. Anordnung des Doppelpostamentes, ergänzt. Nach Eph. Fig. 107.

deutender Stichhöhe und mit einer Sehne gleich der Länge des vorgelagerten Rechteckes in der Grundrißfigur sich ansetzt. Die Gesamtnische erreicht auf diese Weise eine so erhebliche Tiefe, daß hinter und zwischen den oben genannten zwei Mittelstützen des Rundarchitravs ein kleiner Tabernakelbau Platz findet. Mit den Ecken seines Sockelfußprofiles berührt er gerade die beiden Säulen der großen Ordnung. Er selbst baut sich auf aus Sockel, Stylobat, zwei kleinen freitragenden Säulchen und dem üblichen Gebälk mit Dreieckgiebel. Statuenschmuck als Füllung dieses zierlichen Tabernakels ist anzunehmen.

An den freien Wandfeldern über den drei mittleren (und vielleicht auch äußersten) Türen dürfen wir wohl plastischen Schmuck durch Masken ergänzen, Schauspieltypen, von denen Reste bei den Ausgrabungen gefunden worden sind. In den zwei kleinen Nischen am Ende der Fassade mag gleichfalls eine figürliche Füllung gedacht werden. Da Paraskenien fehlen, gibt ein kurzer seitlicher Überstand der um etwa 50 cm hinter die Flucht der Bühnenwand zurückgezogenen Mauer an den beiden Flügeln den natürlichen Anfallspunkt für die stärker ausladenden Sockelprofile. Bekrönt ist die Säulenordnung des ersten Geschosses von einem aus dreifach abgesetztem Architrav, reich verziertem Fries und Zahnschnittgesims zusammengesetzten Gebälk, welches über jedem Säulenpaar gemeinsam vorgekröpft ist. Die Wandarchitrave in den großen Interkolumnien liegen teils bündig mit der Mauer — so vermutlich in den äußersten Feldern —, teils springen sie um das Maß der Pilasterausladung vor — nach meiner Rekonstruktion über den drei mittleren Türen. Nur über dem dritten und fünften Großinterkolumnium weist das Gebälk, durch das Motiv der Segmentnischen bedingt, die bereits beschriebenen halbrunden Einziehungen auf.

Zusammenfassend läßt sich also das erste Geschoß als fünftürige scaenae frons bezeichnen mit acht gekuppelten Stützenpaaren vor den Wandfeldern. Während die vier äußeren unverbunden vor die glatte Rückwand gestellt sind, erfuhren die vier mittleren eine Zusammenziehung zu zwei besonderen Motiven von breiter und tiefer Segmentnische (genau genommen der Kombination einer solchen mit unmittelbar d. h. ohne Absatz vorgelagerter Rechtecknische) mit je einem Paar weiterer großer Zwischenstützen (so daß wir also im ganzen 20 Stützen zu zählen

haben). Damit liegt ein starker Akzent allein auf den dem Mittelfeld benachbarten Wandfeldern, während jenes selbst und die vier äußeren unbetont bleiben.

In dieser Gliederung zeigte sich die Front des ersten Stockwerkes von Ephesos dem Theaterbesucher fast bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts nach Chr.

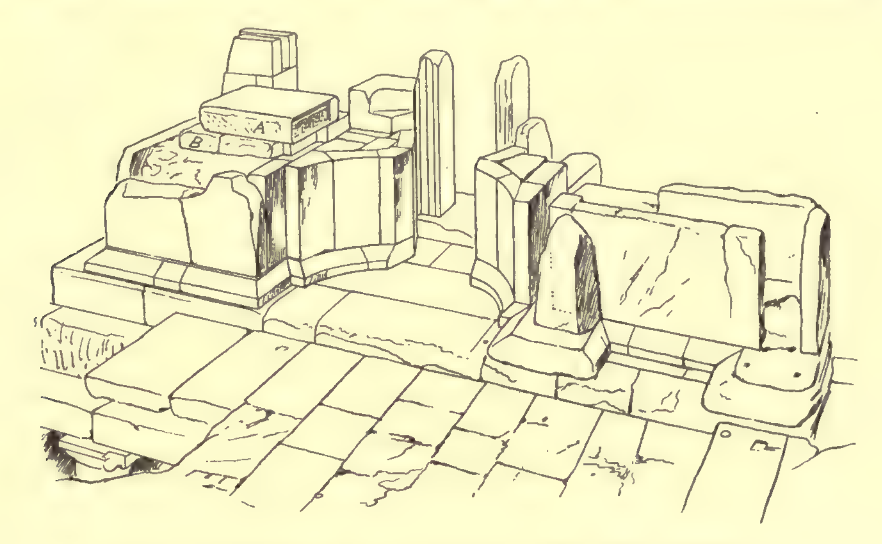


Abb. 4. Nördliches Ende der Bühnenwand. Nach Eph. II Fig. 131.

Das erste Stockwerk nach dem Umbau.

Schon Niemann hat den in situ befindlichen Resten richtig abgelesen, daß um die Mitte des 2. Jahrhunderts am ersten Geschoß eine konstruktiv interessante und stilistisch nicht unwesentliche Veränderung vor sich gegangen sein muß. Die Art, wie er sich seine an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen motiviert dachte, weicht aber erheblich von dem ab, was aus stilistischen und konstruktiven Überlegungen heraus allein für möglich und berechtigt gelten muß. Ich beschreibe daher im folgenden meinen Rekonstruktionsversuch.

Man erinnert sich, daß die beiden äußersten Türen ihre Wandfelder im Gegensatz zu den anderen nur lose ausfüllten. Damit war der hier vorgenommenen Änderung von vornherein die Bahn geebnet. Vorausschicken will ich noch, daß bei sämtlichen Türen aus technisch naheliegenden Gründen die Rahmenstücke bedeutend schwächer, also schmäler wie die übrigen Teile der Rückmauer gehalten waren: Sie hatten kaum ein Drittel ihrer Dicke. Doch lagen die Türen mit ihren Stöcken in Flucht der Frontwand, so daß nur gegen das Skenenhaus zu diese Differenz zum Ausdruck kam. Es ist anzunehmen, daß die Abdeckung der so hinter den Türöffnungen entstandenen ziemlich tiefen Nischen durch Gurtbögen erfolgte, so daß die Last des aufliegenden Vollmauerwerkes des 2. Geschosses getragen werden konnte.

Diese Konstruktion gab ohne weiteres die Möglichkeit, Gewände und Sturzmauerwerk der beiden äußersten Türen zu versetzen und zwar soweit zurück, daß

der Türstock nun mit der rückwärtigen Flucht der Mauer bündig zu liegen kam. Jetzt konnte man vor den äußersten Türen den Sockel in der Weise ergänzen, daß je eine halbkreisförmige Nische entstand. Es sind keinerlei Spuren vorhanden, die darauf hindeuten, daß diese Veränderung am Sockel in darüber liegendem Mauerwerk ihre Fortsetzung gefunden hätte. Vielmehr lassen Form und Größe der Sockelansätze

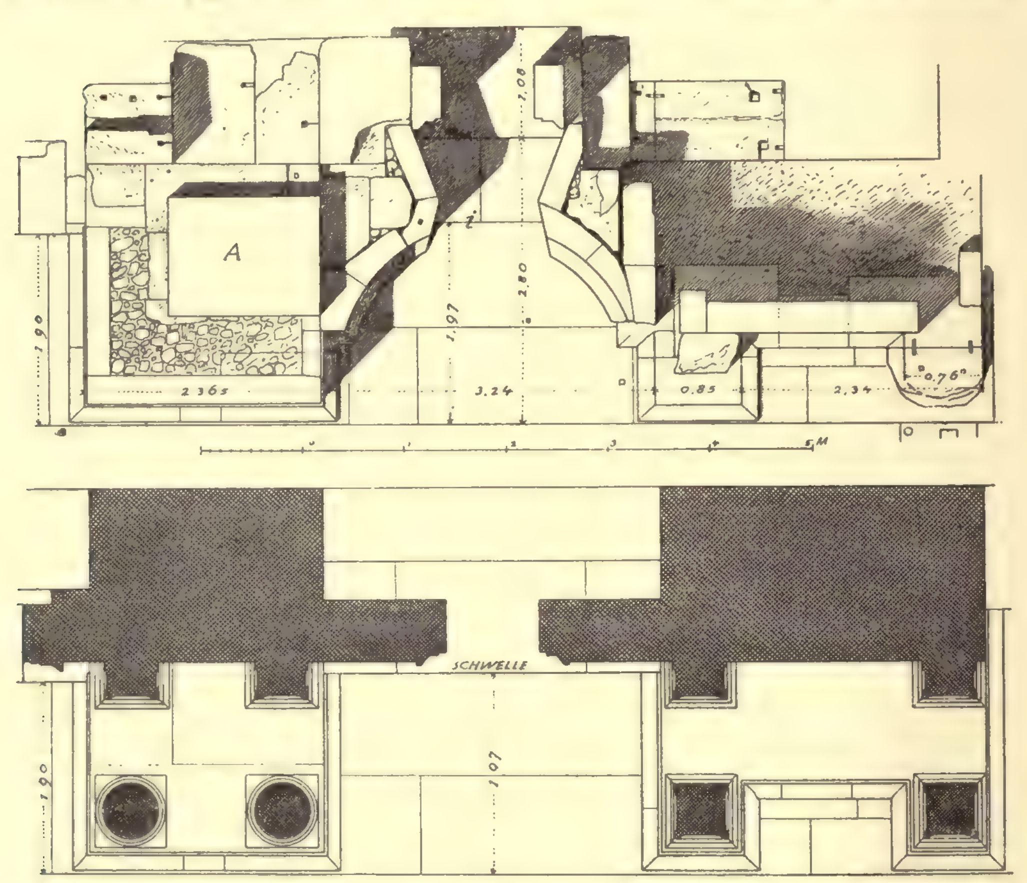


Abb. 5. Grundrißanordnung am Nordende der Bühnenwand. Oben jetziger Zustand, unten Zustand vor dem Umbau (Ergänzung). Nach Eph. Fig. 133, 134.

es als sicher erscheinen, daß auf ihnen ein weiteres zurückgesetztes Säulenpaar im Rahmen der Stützenordnung des Erdgeschosses seinen Platz finden sollte. Nur aus diesem Grunde konnte eine so starke Verengung des Durchganges vor der zurückgesetzten Türe (Abb. 5 oben) durch die Sockelansätze beabsichtigt sein, daß erst durch schrägen Verlauf der letzten seitlichen Anschlußflächen die Breite des Türprofils wieder erreicht werden mußte. Tatsächlich deckt sich aber nun auch die Stelle, die nach der Gestalt des Sockels als Auflagerfläche für den Säulenfuß in Frage kommt, aufs Haar mit dem Platz, welcher sich aus der Analogie der mittleren Nischenmotive ergibt.

Es wurde also durch den Einbau zweifellos eine Wiederholung des Motivs der vier mittleren Säulenpaare erzielt. Daß aber nun auch das Gebälk eine ähnliche halbkreisförmige Ausbildung an diesen Stellen erfuhr, wird man wohl mit Recht folgern. Denn damit bekommt die ganze zunächst höchst unpraktisch erscheinende Umwandlung ja erst ihren Sinn, und der Einsatz der erforderlichen Werkstücke in den Ecken bereitete kaum irgendwelche Schwierigkeiten; Auflagerfläche war dazu genug vorhanden. Daß der Hintergrund der so entstandenen Mauernische von Querschnitt und Ausstattung der älteren Segmentnischen abwich, hat bei den starken Schattenwirkungen, die zu jeder Tageszeit hinter der Säulenstellung aufgetreten sein müssen, nichts zu bedeuten.

Der entscheidende Eindruck war jedenfalls der einer Wiederholung der älteren Mittelmotive auf den Flügeln der Bühnenfassade unter geschickter Einpassung in das Gegebene. Die zwei kleinen äußersten Durchgänge wurden damit ihrer selbständigen öffnenden Wirkung in der Fassade des ersten Stockwerkes entkleidet. Dieses gibt sich jetzt deutlich als typisch spätrömische scaenae frons, in welche drei monumentale Türöffnungen starke Zäsuren bringen, während die dadurch entstehenden annähernd gleich breiten Wandabschnitte in der vorgestellten Säulenarchitektur vier harmonische Festakkorde anklingen lassen. Das Thema, das ihrer Komposition zugrunde liegt, lautet: »Eine Mittelnische, flankiert von zwei gekuppelten Säulenpaaren, die jeweils durch gerundetes Gebälk mit unterstelltem stützendem Säulenpaar eine Zusammenfassung erfahren.« Daß dabei in den an den Enden neu geschaffenen Motiven durch die etwas größere Interkolumniumbreite der äußersten Stützenpaare eine leichte Assymetrie verblieb, darf uns nicht beirren. Es war ein Moment von untergeordneter Bedeutung, das man bei dem Umbau mit in Kauf nehmen mußte und das sicherlich um den Preis der prächtigeren Ausgestaltung des *ganzen* Stockwerkes auch unbedenklich hingenommen wurde.

Über die inneren Gründe dieser für den Gesamteindruck der Fassade des ersten Geschosses sehr wesentlichen Veränderungen hier nur soviel, daß es jedenfalls ausgeschlossen ist, dafür irgendwie erhebliche praktische Gesichtspunkte in Ansatz zu bringen. Selbst wenn bühnentechnisch eine Herabminderung des früheren Fünftürensystems auf drei noch wirklich brauchbare Eingänge unter dekorativer Umgestaltung der zwei außer Benutzung gekommenen an den Flügeln angestrebt worden wäre — eine Tendenz, die aber durchaus nicht allgemein ist —, so hätte man dies auf anderen Wegen wesentlich einfacher und wohlfeiler erreichen können. Wir sind daher tatsächlich wohl berechtigt, den interessanten baulichen Vorgang als ein Symptom tieferer entwicklungsgeschichtlicher Tendenzen zu werten.

Zweites Stockwerk.

Hier schiebt sich zunächst zwischen Gebälk der ersten Ordnung und Stylobat der zweiten ein Sockel ein, etwas niedriger, wie der des Erdgeschosses, welcher die Bewegung des unteren Architravs mit Ausnahme seiner vier Ausrundungen mitmacht. An ihrer Stelle ist bei dem Sockel ein gerader Verlauf anzunehmen unmittelbar vor der Wandflucht bezw. deren idealer Fortsetzung, da nämlich, wo Nischen u. dgl.

angeordnet waren. Der Sockel trug einen Erotenfries als plastischen Schmuck. Die 16 Freisäulen des zweiten Geschosses stehen auf den Achsen des unteren, mit glatten Schäften und vermutlich kompositen Kapitälen ausgestattet. Ihre Höhe ist nur unwesentlich geringer anzunehmen gegenüber denen des Erdgeschosses, entsprechend der auch nur unbedeutenden Differenz in den unteren Säulendurchmessern. Die acht gekuppelten Säulenpaare endigten in diesem Geschoß in abwechselnd segment- und dreieckförmigen Giebeln. Die etwas breiteren Flügelbaldachine erhielten hierbei Segmentgiebel, welche diesen Stellen eine naheliegende Betonung gegenüber dem zweiten und dritten bezw. fünften und sechsten Baldachin verliehen. Gerade dieser Umstand führt wie von selbst auf die Vermutung, daß nun erst recht über dem Mittelfeld ein energischeres Krönungsmotiv angebracht gewesen sein muß. Ist schon Niemann zu jenem Resultat auf Grund der größeren Giebel an den Enden, die bei ihm Dreieckform haben, wenigstens in einer Variante gelangt, so ist diese Forderung nach meiner Rekonstruktion noch dringlicher: Denn hier läßt die Rundform über den Flügelbaldachinen deren Hervorhebung viel massiger erscheinen und erheischt umsomehr einen entsprechenden Ausgleich über der Mitte. Aber auch im Zusammenhalt mit der Gliederung des ersten Stockwerkes wird diese Lösung gefordert werden können und schließlich ist der Rückschluß auf verwandte Fassadenanlagen — Niemann selbst erinnert an das wenig spätere Theater von Aspendos — wohl erlaubt!

So habe denn auch ich für die Bekrönung der beiden mittleren Säulenpaare dieses zweiten Stockwerkes einander zugekehrte gerade Halbgiebel gewählt, welche sich über dem Mittelwandfeld dann zurückkröpfen und zu einem großen Dreieckgiebel ziemlich flacher Neigung zusammenfügen. Die archäologische Unterlage dieser Rekonstruktion freilich ist bei mir eine etwas andere und ich werde davon in der Begründung meines Vorschlages noch zu sprechen haben. Die Neigung auch dieses großen verkröpften Giebels wird wohl die gleiche gewesen sein, wie bei den zwei kleinen Dreieckgiebeln auf den vorletzten Säulenpaaren, für keinen Fall steiler! Eine plastische oder farbige Füllung des mittleren Giebelfeldes ist anzunehmen. Die Reihenfolge der Giebel vom einen Flügel zum andern ist also folgende: Mittelgroßer Segmentgiebel — kleiner Dreieckgiebel — kleiner Segmentgiebel — großer verkröpfter Mittelgiebel (Symmetrieachse) — kleiner Segmentgiebel — kleiner Dreieckgiebel — mittelgroßer Segmentgiebel. Sämtliche Giebel hatten Akroterien, nicht wie bei Niemann figürliche Motive, sondern wohl etwas niedrigere ornamentale Dekorationsstücke.

Das Gebälk der zweiten Ordnung (vgl. Eph. Fig. 142) ist einfacher als das des unteren Geschosses, welches in seiner Behandlung die hellenistische Überlieferung deutlich verrät, und trägt im Gegensatz zu diesem entschieden römische Prägung. Architrav und Fries sind aus einem Stück gearbeitet, jener von schwerfälliger Gliederung, der Formenschmuck auf den Fries beschränkt, das Kranzgesims in einfachster Ausführung gehalten. Trotzdem ist an eine zeitliche Verschiedenheit der beiden Geschosse über das durch die natürliche Differenz des Baufortschrittes bedingte Maß hinaus nicht zu denken. Die Wandarchitrave liegen teils bündig mit der Mauer, teils springen sie etwas vor. Über den Säulenpaaren bilden sie gleichwie beim unteren

Geschoß im Zusammenschluß mit zwei senkrecht ausspringenden und einem parallel zur Rückwand freiliegenden Architrav die erforderlichen Gebälkkröpfe und den Rahmen für tiefliegende Kassetten[1]). Als Träger der Gebälkkröpfe fungieren die Säulen und mit diesen korrespondierende Pilaster. Die Kapitäle der letzteren zeigten, wie vielleicht auch die der vier Erdgeschoßpfeiler, jene der späteren kleinasiatischen Architektur eigentümliche Mischform, die man in Erinnerung an Möbeltypen der Empirezeit mit dem nicht gerade schönen, aber anschaulichen Namen »Sofakapitäle« belegt hat (Eph. Fig. 119—126). Doch wird von ihrer gewöhnlichen Ausbildung hier insoferne abgewichen, als auf allen drei Seiten »Vorderansicht« gegeben ist. — Im Hintergrund der Flügelbaldachine habe ich auf Grund von Fundstücken auch für das obere Geschoß kleine ädikulare Rechtecknischen angenommen, nur natürlich gegenüber denen des Unterstockes entsprechend verkleinert.

Nun zu den sieben Wandfeldern zwischen den Säulenpaaren dieses Geschosses! Für die fünf mittleren müssen wir nach der Rekonstruktion Nischenfüllung annehmen: Im Mittelfeld, es ganz ausfüllend, eine tiefe Rechtecknische mit Tonnengewölbe; in den vier seitlichen Feldern Halbkreisnischen von jeweils etwas verkleinertem Querschnitt, nicht ganz so knapp eingepaßt, wie in der Mitte, aber sie doch noch füllend. Alle Nischen haben Pilaster- und Archivoltenumrahmung, wobei das Kämpfergesims in gleicher Höhe liegt. Figurale Besetzung unter entsprechender Betonung des Mittelfeldes ist anzunehmen. Es bleiben nun noch die beiden äußersten Wandfelder. Ihnen müssen wir ein Motiv zuweisen, das Niemann in seinen beiden Varianten überhaupt nicht hat unterbringen können und das in diesem Sinne schon in einem früheren Kapitel Erwähnung gefunden hat: Die Eph. Fig. 152 rekonstruierte Ädikula in Verbindung mit dem krönenden Volutenornament Eph. Fig. 190.

Die beiden äußersten Wandfelder springen um das Maß der Pilasterausladung v o r der Mauer h i n t e r dieselbe zurück, so daß also eine Art Nische, aber in voller Interkolumniumbreite und ohne Absatz gegenüber den Pilastern entsteht. Diese selbst, deren Seitenflächen hier in der doppelten Breite ihrer frontalen Abmessungen nachgewiesen sind, greifen mit ihren Kapitälen in die Nischen herein. Der Friessockel aber bleibt in der gleichen Ebene wie vor den übrigen Wandfeldern. So ergibt sich ein natürliches Auflager für das obengenannte Motiv. Es besteht aus Halbsäulen, die in einem Achsenabstand von nicht ganz 1,50 m unmittelbar an die Wand der Nische gesetzt sind. Ihr Querschnittsmittelpunkt ist ein ganz klein wenig vor die Mauer herausgerückt. In den Maßen, Fuß- und Kapitälformen stimmen sie mit der übrigen Ordnung überein. Selbstverständlich bedingten sie eine entsprechende Verkröpfung des Gebälkes — und im Gang der Rekonstruktion war diese überhaupt das Primäre, die Partie, welche in erster Linie durch Funde gegeben und gesichert ist: Ein Gebälkvorsprung ohne Giebel (Eph. Abb. 151) von nur 0,26 m bei einer Architravlänge der Ädikula von 2,07 m! Die seitlich ausladenden Gesimse waren demnach bei einer Breite der äußersten Wandflächen von 3,63 m durch einen Raum von wenig mehr als 30 cm zwischen den Hängeplatten voneinander getrennt. Die obere Be-

[1]) Vgl. Eph. Fig. 110, wo diese Ausbildung für das Erdgeschoß rekonstruiert ist.

krönung der Ädikula dürfen wir — ich kann mich da auf die früheren Ausführungen über die Berechtigung dieser Zusammenstellung beziehen — in einem 47 cm hohen rechteckigen Werkblock von 21 cm Dicke und etwa der Länge ihres Architravs sehen; an seiner Vorderfläche sind zwei gegen die Mitte zu ansteigende und dort sich berührende Volutenkonsolen in flachem Relief mit Spiralen- und Rankenornamenten als Füllung herausgearbeitet (vgl. Eph. Fig. 190).

Über dem Gesims des zweiten Stockwerkes war die Mauer als Attika jedenfalls noch soweit fortgesetzt, daß die Giebel und besonders auch deren größter in der Mitte der Fassade gegen die Rückwand anlaufen konnten. Unmittelbar über dem First des gebrochenen Mittelgiebels erst dürfen wir uns daher den Gesimsabschluß vorstellen. Ob die Attika ursprünglich ganz glatt war, d. h. ohne Vor- und Rücksprünge oder Verkröpfungen, und erst beim Aufbau des dritten Geschosses solche in dem dazu notwendigen Umfang über jedem Säulenpaar erhalten hat, ist nicht mehr nachzuweisen. Es bleibt auch denkbar, daß es sich hier um bereits dem ursprünglichen Bau eigentümliche Anordnungen handelt. Beides wäre stilistisch möglich. Näher scheint mir freilich das erste zu liegen, nachdem ein nachträgliches Versetzen der Postamente keinerlei technische Schwierigkeiten verursachen konnte.

Schließlich noch ein Wort über den seitlichen Abschluß des ersten Fassadenaufbaues, der übrigens durch die Zutat des dritten Stockwerkes keine Veränderung mehr erfuhr. Hier ist anzunehmen, daß der kleine seitliche Vorsprung, den die Rückmauer im Erdgeschoß vor den äußersten Fassadenflügeln hatte, auch im zweiten Geschoß seine Fortsetzung fand, so daß hier ebenfalls Sockel- und andere kleinere Profile sich daran totlaufen konnten und überall ein klarer Anschluß sich ergab. Nur die beiden Hauptgesimse dürften seitlich an der Wand des Bühnenhauses fortgelaufen sein, ebenso die Attika mit ihrem kleinen Abschlußgesims. Um das Maß der Hauptgesimsausladung vorstehend trat vor die Attika auch hier ein Dreieckgiebel mit Akroterien, der wohl die ganze Breite des nicht all zu tiefen Bühnenhauses überspannte. Seine Neigung war etwas größer als die der frontalen Dreieckgiebel. Er überschnitt daher in der Mitte zum Teil das Deckgesims der Attika und ragte wohl auch noch ein Stück frei darüber hinaus, ohne daß sich genauere Maße für diese Ausbildung heute noch nennen ließen.

Das dritte Stockwerk.

Gleich den oben beschriebenen Einbauten in der Fassade des Erdgeschosses gehört der Mitte des zweiten Jahrhunderts auch die augenfälligste Veränderung der Bühnenwand an, der Aufbau des letzten Geschosses. Noch später dürften die verschiedenen Reparaturen und Auswechslungen an Gesimsen und Giebeln des zweiten und den Sockeln des ersten Stockwerkes gewesen sein. »Sie sind durch starke Abweichungen in den Maßen, Formen und Ornamenten einer ganzen Anzahl von Fundstücken erwiesen, an deren Zugehörigkeit zum System der Bühnenfassade andererseits doch nicht zu zweifeln ist, zum Teil aber auch durch Verschiedenheiten des Materials, wobei vielfach die Wiederverwendung älterer Stücke zu bemerken ist. Die Datierung dieser Arbeiten in den Anfang des dritten Jahrhunderts auf Grund

der schon genannten Inschrift aus Commodus' Zeit wäre mit den Formen und der Ausführung jener Ersatzstücke wohl vereinbar.« Auf jeden Fall ist kein Anlaß vorhanden, viel weiter herabzugehen.

Von der dritten Säulenordnung sind nur mehr geringe Überreste erhalten: Gesimsstücke, Architrave mit angearbeitetem Fries, sowie einige Kapitäle. Meine Rekonstruktion kann daher hier nur in den wesentlichen Zügen als gesichert gelten, während in Einzelheiten eine andere Zusammenstellung der Motive ebenfalls gewisse Berechtigung hätte, freilich nicht entfernt in dem Spielraum wie Niemann glaubte es beklagen zu müssen. Immerhin möchte bei Fortsetzung der Beschreibung in der für die zwei ersten Geschosse gewählten bestimmten Form die Gefahr bestehen, daß doch dem einen oder anderen Detail ein durch die Tatsachen nicht gerechtfertigter Grad der Sicherheit zugemessen würde. Eine Trennung der genauen Analyse dieses dritten Geschosses von der späteren wissenschaftlichen Begründung scheint mir überhaupt untunlich. Ich will mich also darauf beschränken, lediglich die charakteristischen Grundzüge seines Aufbaues hier zusammenzustellen, die nach meinem Untersuchungsergebnis als begründet gelten dürfen.

Da ist zunächst der Umstand zu erwähnen, daß die gegenüber der älteren Rückwand bedeutend schwächere, im übrigen aber gleich jener undurchbrochen hinlaufende Bühnenrückmauer gegen die dem Inneren des Bühnenhauses zugekehrte Flucht der unteren scaenae frons nur um wenige Zentimeter abgesetzt war. Um so größer fiel daher der Rücksprung gegen die andere Seite, also nach vorne zu aus. Bei den an sich bedeutend kleineren und zierlicheren Abmessungen (die Säulenhöhe verhält sich zu der des unteren Geschosses etwa wie 2 : 3 und dem entsprechen alle anderen Proportionen) wurde es auf solche Weise möglich, die vorderen Freisäulen dieses dritten Geschosses auf die Achsen der Wandpilaster der beiden unteren Ordnungen zu setzen, ohne daß der Abstand von den entsprechenden Pilastern der dritten Ordnung unter das den übrigen Verhältnissen angepaßte Maß herabgedrückt wurde. — Eine ebenso einfache wie geschickte Lösung!

War so nach der Tiefe ein organischer Zusammenhang mit den ausschlaggebenden Schichtflächen im Aufbau der alten Fassade hergestellt — die dritte Ordnung erscheint jetzt einfach um ein Stützenabstandsmaß zurückgesetzt! —, so blieb dieser Zusammenhang ganz sicher auch in der für die Erscheinung der Fassade noch viel wichtigeren Frontalansicht gewahrt, d. h. es genügt jedenfalls nicht, wie Niemann glaubte, nur die fünf Hauptachsen der Fassade beizubehalten, dazwischen aber ein willkürliches Versetzen der Stützen ohne Rücksicht auf das untere Achsensystem anzunehmen. Es besteht in der Gruppierung dieser Säulenordnung im einzelnen daher auch gar kein so großer Spielraum, daß man notwendig zu zwei erheblich voneinander abweichenden Bildern des oberen Aufbaues gelangen müßte. Hat man sich aber nur einmal zur grundsätzlichen Beibehaltung der Anordnung von acht Säulenpaaren auf den Achsen der unteren entschlossen, so geben die Funde immerhin soviel Fingerzeige, um sich von der weiteren Durchbildung dieser Säulenordnung eine gewisse Vorstellung machen zu können. So wissen wir z. B., daß die Zusammenfassung von zwei Säulenpaaren zu einem Motiv durch Rundung des dazwischen

liegenden Gebälkes und Einschaltung zweier stützender Zwischensäulen, jene Anordnung, die dem ersten Geschoß sein eigentümliches Gepräge gab, auch im dritten Stockwerk stattgefunden, freilich dort zum Teil andere Säulenpaare betroffen hat. Denn es erscheinen — und das läßt sich, wie wir sehen werden, ziemlich sicher belegen — innerhalb der Stützenstellung des jüngsten Stockwerkes in dieser Weise vereinigt das zweite und dritte, vierte und fünfte, sechste und siebente Säulenpaar, gegenüber dem ersten und zweiten, dritten und vierten, fünften und sechsten, siebenten und achten im Erdgeschoß. Also ein Anklang an jenes merkwürdige Prinzip des Versetzens gleichartiger Motive gegeneinander, dem man erst allmählich in der Erforschung der römischen Fassadenarchitekturen auf die Spur kommt. Die Idee findet sich freilich hier nicht so klar ausgeprägt wie bei einigen anderen kleinasiatischen Säulenfassaden. Die Versetzung erfolgt mit Überspringen eines Geschosses, so daß der Eindruck etwas verwischt ist, aber dennoch bei der größeren Breite des einzelnen Motivs gegenüber etwa der Erscheinung leichter Ädikulen sich nicht ganz unterdrücken läßt.

Die Rückwand besaß mindestens drei Nischen, sofern wir Einziehungen auf die ganze Breite des Wandfeldes, wie solche zur Aufrichtung der Zwischenstützen unumgänglich waren, so bezeichnen wollen. Wir müssen sie am zweiten, vierten und sechsten Wandfeld annehmen. Die dazwischen liegenden ungeraden Wandfelder habe ich in der Zeichnung glatt gelassen, ohne damit sagen zu wollen, daß hier wirklich keinerlei Belebung der architektonisch gegebenen Fläche stattgefunden hätte. Aber es scheint mir der monographischen Klärung einer Rekonstruktion nicht immer förderlich zu sein, wenn sie sich bis auf die letzten Einzelheiten erstreckt, auch wo bestimmte Anhaltspunkte vollständig fehlen. Es wird Sache des Rekonstrukteurs sein, hier an einem gewissen Punkt Halt zu machen und nicht gewaltsam Lücken verbergen zu wollen, wo eben einmal welche bestehen. Als warnendes Beispiel mag an einige Rekonstruktionen der französischen Architektenschule erinnert sein. Abzulehnen ist freilich in unserem Fall für die glatten Wandfelder eine fensterartige Durchbrechung, die den Gegensatz von gegliederten, bewegten und stark beschatteten Abschnitten zu ruhigen, glatten und geschlossenen Zwischenflächen, auf dem das System der dritten Ordnung offensichtlich aufgebaut ist, nur abschwächen würde.

Für den Verlauf des abschließenden Horizontalgebälkes waren mit die Fundstücke entscheidend, welche von Resten des Girlandenfrieses, der den Sockelschmuck dieses dritten Geschosses bildete, zutage traten. In diesem Zusammenhang nur eine kurze Aufzählung der charakteristischen Züge, welche gesichert sind: Für den Sockel ist eine mehrmalige Verkröpfung, zunächst wohl vor jedem Säulenpaar, dann aber auch einmal in der Weise verbürgt, daß ein »detachiertes« Stützenpaar entsteht (um mich des Fachausdruckes zu bedienen, der für isoliert stehende Einzelsäulen mit eigener Sockel- und Gebälkverkröpfung innerhalb des Organismus einer Säulenfassade mit Glück geprägt worden ist). — Ich habe diese Lösung bei den zwei äußeren Säulen der Mittelpaare angenommen und dafür ihre inneren Nachbarn untereinander durch ein korbbogenförmiges Gebälk mit unterschobenem Säulenpaar verbunden. Gesichert ist eine ähnliche Verbindung durch Segmentbogenarchitrave über dem

zweiten und sechsten Wandfeld; wahrscheinlich in einer dritten Form, nämlich der eines Hufeisenbogens für die zwei Flügel-Säulenpaare als Einziehung des Gebälkes innerhalb jeden Paares.

Das dritte Geschoß stellt sich nach meiner, ich wiederhole, nur zum Teil gesicherten Ergänzung als Ordnung von ebenfalls acht vorgeschobenen Säulenpaaren dar. Davon sind die beiden äußersten bei gerader Sockelführung durch hufeisenförmiges Gebälk in sich verbunden, die zwei mittleren als »detachierte« Säulen mit getrennter Sockel- und Simsverkröpfung lose nebeneinander gestellt und die restlichen vier durch einfache gerade Sockel- und Gebälkverkröpfung wie bei den unteren Geschossen ineinander verkoppelt. Eine Motivzusammenfassung über das dazwischenliegende Wand- bzw. Nischenfeld hinweg durch gerundetes Gebälk mit eingeschobenem Stützenpaar hat stattgefunden vor den drei gerade zu numerierenden Wandfeldern, darunter dem Mittelfeld. Vielleicht ganz glatt oder jedenfalls tektonisch nur gering belebt und gegliedert geben sich in wirkungsvollem Gegensatz hierzu die ungeraden Wandfelder. Als natürlicher Standort für figürlichen Schmuck, auf dessen Ergänzung in der Rekonstruktion ebenfalls bewußt verzichtet worden ist, erscheinen die Interkolumnien zwischen den drei eingeschobenen und zurückgesetzten Säulenpaaren vor den geraden Wandfeldern, sowie die beiden Interkolumnien innerhalb der Flügelsäulenpaare. — Die dritte Ordnung schloß mit dem horizontal durchlaufenden Hauptgesims ab; so dürfen wir wenigstens nach dem Vorbild ähnlicher Aufbauten in Milet und an anderen Orten vermuten. Ein seitliches Vortreten der Rückwand vor dem letzten Pilaster wie in den unteren Stockwerken lag hier wohl nicht mehr vor.

Nach dieser Analyse des Aufbaues in den einzelnen Geschossen noch ein kurzes Wort über die Gesamterscheinung unserer Fassade! Sie bildet in ihren zwei ersten Stockwerken ein abgeschlossenes Ganzes, dessen Wirkung vor der Veränderung im Erdgeschoß auf einer starken Konzentration der Motive nach der Mitte hin beruhte. Darin dürfen wir gewissermaßen die künstlerische Idee des ersten Originalentwurfes jener Prunkfassade erblicken. Das zeigt sich ebenso an der anfänglichen Beschränkung der Doppelsäulenpaare auf den mittleren Frontteil wie in der Verteilung und Ausbildung der oberen Nischen. Von den äußersten Flügeln abgerückt finden sie sich in den fünf mittleren Wandfeldern zusammen, an Breite, Tiefe und Höhe gegen das Zentrum zu wachsend.

Der spätere Einbau im Erdgeschoß brachte dieser Grundfigur gegenüber eine größere und gleichmäßigere Belebung der ganzen Front, wobei eine gewisse Rücksicht auf das obere Halbsäulenmotiv vielleicht mitgewirkt haben mag. Das Bedürfnis, die Fassade auch an den Flügeln reich und prächtig zu gestalten, überwiegt. Der gleichen Tendenz entspringt schließlich auch das Aufsetzen des dritten Stockwerkes. In Stil und Gesinnung waltet hier ein anderer Geist. Und doch ist die Bindung noch sehr stark zu verspüren, vor allem durch die Beibehaltung der unteren Pilasterachsen als Standpunkt für die Freisäulen. Daß darüber hinaus eine weitere Wechselbeziehung in der Motivversetzung zu vermuten ist, habe ich schon gestreift. Mag also die Aus-

gestaltung dieses Geschosses im einzelnen auch freier durchgeführt worden sein und manche Abweichungen aufweisen, der spätere Aufbau war doch in den entscheidenden Zügen mit dem früheren Bestand organisch verschmolzen.

So stellt sich die Ephesische Bühnenwand in meiner Ergänzung dar als ein typischer Vertreter jener römischen Prunkfassaden, der bei allen deutlichen Merkmalen einer Spätzeit neben deren Schwächen auch die starken Seiten in der Verpassungsfähigkeit von Altem und Neuem deutlich erkennen läßt.



Abb. 6. Südlicher Teil des Skenengebäudes im Oberstock (Bühnenrückwand). Nach Eph. II Fig. 28.

III.
DIE ABWEICHUNGEN DES NEUEN REKONSTRUKTIONSVORSCHLAGES UND IHRE BEGRÜNDUNG.

Einbauten im Erdgeschoß.

(Vgl. hierzu Abb. 6 und 7.)

An der Niemannschen Ergänzung des ersten Stockwerkes der Bühnenfassade im ursprünglichen Zustand ist nichts auszusetzen. In wesentlichen Punkten war sie durch die in situ befindlichen Reste gegeben; in den übrigen, insbesondere dem Wiederherstellungsvorschlag für die beiden Doppelmotive zu Seiten des Mittelportales aber hat der österreichische Archäologe zweifellos das Richtige getroffen. Sein Ergebnis kann hier ohne weiteres übernommen werden.

Anders steht es mit dem Einbau. Die Tatsache, daß er anfänglich nicht geplant war, die Niemann zutreffend erkannt hat, ist noch kein Beweis, daß er als halbkreisförmige Nische mit Kuppelabschluß wiederherzustellen wäre. Denn hier liegt offenbar

eine falsche Deutung der Grundrißformen (Eph. Fig. 133—135) vor. Warum machte man die Verengung bei »*A*«? Wohl nur — ich habe das schon in der Beschreibung angedeutet —, um hier ein Säulenpaar aufstellen und also das Schema der eingezogenen Rundung der beiden Mittelachsennachbarn wiederholen zu können! Denken wir es uns weiterhin in gleicher Weise ausgestattet, so war das Motiv jedenfalls auch ähnlich halbkreisförmig oben abgeschlossen. Dann fällt jene ganze gekünstelte und unschöne Lösung des Einbauproblems weg, die beinahe an einen Strandkorb erinnert, so fremdartig und willkürlich hingestellt mutet sie auf ihrem Platze an.

Der tiefere Grund für dieses unbehagliche Gefühl Niemanns Rekonstruktion gegenüber ist eben der, daß eine Nische im ästhetischen Sinn immer eine vordere Wandebene neutraler flächiger Haltung als Ausgangspunkt verlangt, von der sie als Konkavgebilde sich klar absetzt. Befriedigt es daher schon weniger, wenn die vordere Wand durch leichte Krümmung im Gegensinn eine konvexe Wirkung bekommt, so muß es immer zu unerquicklichen Bildern führen, wenn die unentbehrliche reale Wandfläche als das die Nische allseitig umschließende Element überhaupt fehlt [1]).

Wie genau stimmt aber nun meine Hypothese im einzelnen! Die Höhe des Einbaues ist durchaus nicht unbekannt, wie Niemann Eph. 69 behauptet. Denn die in situ befindlichen Reste sind zum Teil genau bis zur Sockeloberkante erhalten; darüber aber findet sich keinerlei Spur mehr. Es wäre doch wunderlich, wenn das bloßer Zufall sein sollte! Zur Überdeckung seiner auf dem Sockel ohne jeden Anlaß hochgeführten Rundnische verwendet Niemann das Werkstück Eph. Fig. 139. Seine Kuppelweite beträgt 2,80 m, seine Tiefe 1,20 m und der Radius 1,42 m. Die Weite der Ausrundung am Nordende der Bühnenwand beträgt gleichfalls 2,80 m, die Tiefe aber 1,04 m, der Halbmesser 1,50 m! Niemann muß selbst zugestehen, daß eine genaue Übereinstimmung mit der Rundung des Sockeleinbaues für das Kuppelstück angesichts dieser Zahlen nicht gegeben ist. Jedenfalls nicht so, daß sie uns zwingen würde, beide Teile in die von ihm gedachte Verbindung zu bringen! Auch der trapezförmige Steinschnitt des Fragmentes beweist nichts für seine Kombination. Er ist ebenso bei einer Verwendung im Mauerverband denkbar, wo er zur günstigeren Druckverteilung gewählt sein mochte [2]).

[1]) Vgl. z. B. das Denkmal König Ludwig II. auf der Ehrhardtbrücke in München, wo die unangenehme Wirkung dadurch besonders aufdringlich wird, daß die Nische direkt gegen die offene Flußlandschaft als Hintergrund zu stehen kommt; denn es wird so ein- und dasselbe architektonische Element vom nämlichen Standpunkt aus gesehen, gleichzeitig zur Hohlform und Körperform — ein peinlicher atektonischer Zwiespalt mit dem unvermeidlichen Eindruck des »Korb- und Schalenmäßigen«.

[2]) Bei dem eingangs erwähnten kurzen Besuch in Ephesos fand ich ein Fragment des Gegenstückes, welches an der oberen wagrechten, wie der seitlichen Schrägfläche Anathyrose zeigt, also nach diesen Richtungen tatsächlich im Mauerwerk Anschluß gefunden hat. Seine stark beschädigte Einarbeitung an der Schrägfläche muß ich zunächst für eine nach oben gerichtete Klammerbettung halten. Falls man nicht etwa auch die Möglichkeit eines Querdübels auf Grund näherer Untersuchung ins Auge fassen kann, würde dadurch die Drehung des Werkstückes um 90° erforderlich, so daß an die Stelle der Halbkuppel eine nur aus zwei Steinen zusammengesetzte Flachkuppel tritt und sich eine das Gesamtbild kaum beeinflussende Variante ergibt.

Wir können also das erhaltene Kuppelstück ruhig freigeben für das zweite Geschoß, wo seiner Verwendung als Abschluß einer Wandnische nach dem Gesagten nichts im Wege steht und es auch dem Charakter der inneren dekorativen Auskleidung nach besser hinpaßt. Man vergleiche nur daraufhin Eph. Fig. 139/140 mit Niemanns zeichnerischer Wiedergabe von Kassettenbruchstücken der ersten Ordnung ebenda Fig. 115 a und 115 b! Offenbar gehören beide Ornamente so wenigstens, wie sie aus diesen Abbildungen zu erkennen sind, im wesentlichen in ein- und dieselbe Zeit. Durch meinen Verwendungsvorschlag im Rahmen des zweiten Geschosses wäre das bei der grundsätzlichen Einheitlichkeit seiner baulichen Anlage mit der des Unter-

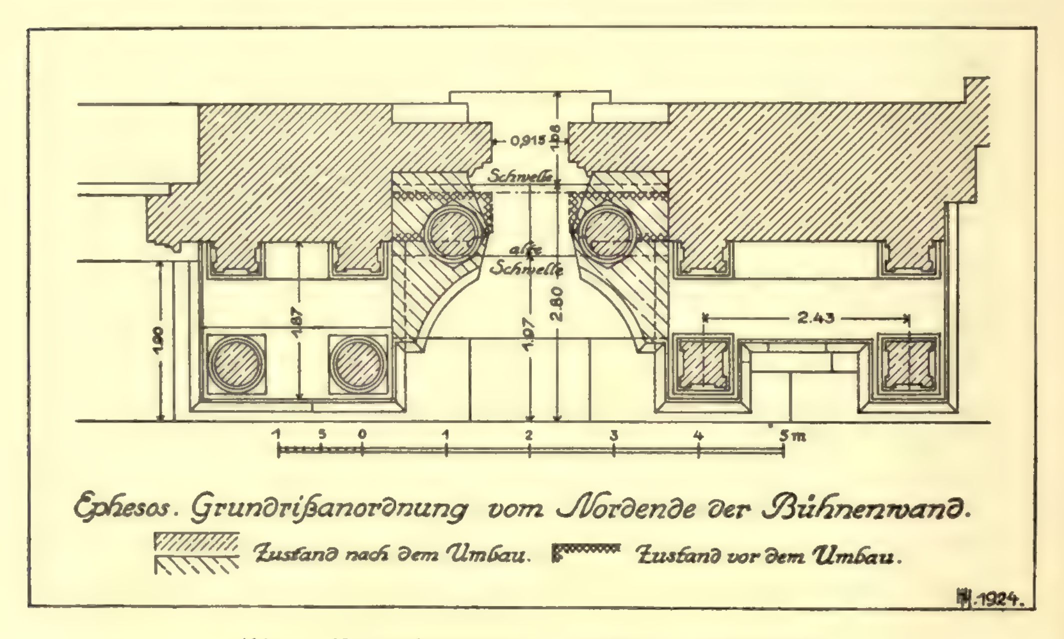


Abb. 7. Neue Rekonstruktion. Nordende der Bühnenwand.

stockes auch berücksichtigt, während nach Niemann eine Differenz von ca. einem Jahrhundert bestünde!

Für den Einbau im Erdgeschoß ergibt sich eine zwanglose Übereinstimmung, wenn wir nur eine Pause der Niemannschen Grundrißzeichnung des Doppelpostaments Eph. Fig. 107 mit seiner Fig. 135 ebenda zur Deckung bringen. Denn die nach der Anordnung jenes bereits vorhandenen Doppelmotivs auch hier einzusetzenden Stützen fallen mit ihrem Fußpunkt genau in die Auflagerfläche, die wir nach der Form der eigenartigen seitlichen Sockelvorkragung als natürliche Stelle dafür in Anspruch nehmen möchten. Dabei hat diese zunächst rein gefühlsmäßig vorgenommene Fixierung einen sehr gesunden und realen Untergrund: Denn die Stelle erweist sich nach der Querschnittform des Sockelanbaues auch als statisch günstig, indem nur bei solcher Lastverteilung der exzentrische Druck gegen die Unterlage und damit die Kantenpressung auf ein Minimum herabgeschraubt wird. Das unerwünschte negative

Spannungsmoment verschwindet wenigstens in der einen Achsrichtung. Die Tatsache, daß wir es im Sockelanbau nicht mit einem homogenen Körper zu tun haben, kann dieses Argument kaum entwerten. Denn eine obere wagrechte Deckplatte über den in situ befindlichen Werkstücken war sicher einmal vorhanden (vgl Eph. Fig. 136 »*K*«). — Auch mit dem Verlauf des weiter zu folgernden Rundarchitravs stimmt diese Stellung des Stützenpaares einwandfrei überein.

In gleicher Weise führt die Aufteilung der ganzen Wand, wie wir sie Eph. Taf. VI vorgenommen sehen, auf unsere Ergänzung: Die Wand ist in sieben Hauptachsen durch acht Stützenpaare gegliedert. Die Zwischenräume sind nicht überall gleich. Es beträgt nämlich der Abstand der Säulenpaare voneinander von Säulenmitte zu Säulenmitte gemessen, vor der zweiten und vierten Türe 3,50 m, an den anderen Stellen etwas mehr als 4 m! Zu beiden Seiten der Haupttüre sind je 2 Säulenpaare zu einer Gruppe zusammengezogen. Durch die Einbauten entstand, wie immer man sie ergänzen mag, auf jeden Fall eine kräftige Betonung der vier äußersten Stützenpaare. Der Rhythmus der Fassade stellt sich nunmehr etwa so dar: ⏗⏑⏗⏑⏗⏑⏗ (»lang — kurz — lang — kurz — lang — kurz — lang«). In diesem architektonischen Versmaß von vier langen und drei kurzen Silben liegt offenbar auf ersteren der Ton, ein deutlicher Gleichklang von einzelnen Hebungen. Auf einem solchen Akkord sollte jedenfalls nach dem Umbau die Gesamtwirkung wesentlich beruhen. Darf man nun annehmen, daß die Architekten diese ihre nicht verkennbare Absicht selbst wieder in ungeschickter und umständlicher Weise verwischt hätten, indem sie anstatt der effektvollen Wiederholung etwas ganz Neues und noch dazu so Schwächliches und Unklares eingeführt hätten? Gerade bei so rutinierten Künstlern, wie wir sie aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts kennen, scheint mir eine solche Folgerung ganz ausgeschlossen. Sie wäre ein Irrtum, vor dem nicht genug gewarnt werden kann.

Schließlich noch ein kurzes Wort über die Argumente, soweit ich sie auf stilistische Merkmale in der Dekoration zurückführen zu müssen glaubte! Wenn ich nämlich im vorstehenden u. a. darauf hingewiesen habe, daß die Kassettenornamente Eph. Fig. 115 und die Dekoration der Kugelschale Eph. Fig. 140 übereinstimmende stilistische Kennzeichen besäßen, die mir ihre Datierung in gleiche Zeit berechtigt erscheinen ließen, so dachte ich dabei sowohl an die äußere Ähnlichkeit des Motivs der Flächenaufteilung und der geometrischen Figuren, wie an ein paar auffallende innerlich verwandte Züge beider Stücke: Wenigstens vermeine ich solche in einer gewissen Sorglosigkeit und Flottheit der Arbeit zu erkennen, die dann aber doch wieder in der Gesamtwirkung etwas Trockenes und Hartes trotz äußerlichen Reichtums hat. Gleiche Handschrift, ähnliches Temperament, verwandte Stilrichtung scheinen aus diesen Ornamenten zu sprechen. Paul Wolters verdanke ich den Hinweis auf die Veröffentlichung eines Schalenemblems in Athen durch Matthies [1]), wo über Herkunft und Auftreten der Kombination von Rautenmäander und Sechseck ein Weniges zusammengetragen und auch unser Werkstück abgebildet ist [2]). Die

[1]) A. M. XXXIX 1914, 127 ff., Abb. 8 und Taf. X. [2]) Vgl. Furietti, »de musivis«, Taf. IV 2.

Datierung 142—144 n. Chr., die er aus der bisherigen Rekonstruktion von Ephesos abgeleitet hat, wird nach dem Gesagten hinfällig. Nichts hindert uns aber, die Dekoration über den Zeitpunkt der konstruktiven Vollendung hinaus und an die Jahrhundertwende heranzurücken. Dann bliebe bis zu dem Ansatz des Schalenemblems, wo das Motiv sichtlich schon weit reifer und besser verarbeitet ist, immer noch eine angemessene Spanne. Auch der Mäander, der das geometrische Muster der Fig. 140 bei Eph. gegenüber dessen Fig. 115 bereichert, zeigt in dem Charakter der Ausarbeitung eine große Ähnlichkeit mit dem analogen Ornament, welches die durch die eingebaute Rundung verdeckte, also ältere seitliche Ansichtsfläche des Sockels verzierte (siehe Eph. Fig. 138 bei »*A*«). Diese Beobachtung steht einer allzu großen zeitlichen Entfernung beider Stücke im Wege und es ist unwahrscheinlich, wenn des einen Zugehörigkeit zum ursprünglichen Bau feststeht, das andere einem sicherlich viel jüngeren Vor- oder Einbau zuzuweisen. — Zuletzt noch der von Niemann selbst angebahnte Vergleich der Fig. 140 mit dem gleichfalls im Oberstock verwendeten Kuppelbruchstück Fig. 163; auch er darf hier nicht übergangen werden, obschon ich später nochmal darauf zurückkomme.

Die Weihinschrift.

(Hierzu Abb. Beil. VI oben.)

Haben wir so im Prinzip die Richtigkeit unserer Ergänzung der Einbaumotive im Erdgeschoß dargetan, so erhebt sich sofort die Frage, wie weit diese Hypothese mit der von Niemann vorgenommenen Gebälkstückverteilung im ersten Geschoß in Einklang zu bringen ist. Trug doch der Architrav hier eine Weihinschrift, von der verschiedentlich Reste sich erhalten haben, leider zu wenig, um eine gesicherte Wiederherstellung in allen Teilen zu gestatten, aber doch auch zu viel, um über die Vorschläge für ihre Ergänzung und die Art, wie ihre Verteilung auf den Gebälkstücken der ersten Ordnung mit der architektonischen Rekonstruktion sich verträgt, in diesem Zusammenhang einfach hinweggehen zu können.

Die Projektion der Architrave der ersten Ordnung gibt Niemann Eph. Tafel VI. Er bemerkt hierzu selbst (a. a. O. 70 unten), daß nach der Form allein beurteilt die Aufeinanderfolge auch eine andere sein könnte. In Kapitel 4 (Eph. 157 ff.) liefert Heberdey die genaue Beschreibung und Ergänzung der Weihinschrift an Artemis und einen Kaiser. Auch sie legt aber einer anderen Verteilung derjenigen Architravbruchstücke, die uns an der Annahme gerundeter Gebälkführung über den beiden Endfeldern hindern würden, keine Schwierigkeit in den Weg. Die ausspringenden Architravstücke Nr. 3, 5, 30 und 32 haben, da bestimmte Anhaltspunkte fehlen, lediglich durch Einsetzen der Reihe nach von links her ihren Platz gefunden. Sie sind unbeschrieben, so daß sich ihre Anordnung natürlich auch beliebig verändern läßt. Die erste Rückwirkung unserer Einbaurekonstruktion auf die Verteilung ist nun die, daß uns als Endfeld-Werkstücke nur solche Fragmente dienen können, die entweder die spätere Ausrundung oder den Anschluß des alten dahinter gelegenen Gebälkstückes an diese erkennen lassen. Derartiges hat sich bisher unter den Funden nicht feststellen lassen. (Die wenigen runden Gebälkstücke, die zutage gefördert

wurden, gehören, wie Heberdey richtig nachweist, den mittleren Rundmotiven an.) Die Tatsache dieses Mangels an sich braucht uns bei dem durchwegs hohen Prozentsatz, den das Verlorene immer noch an unserem Bauwerk von dem Gesamtmaterial ausmacht, nicht zu verwundern. Notwendig wird nur, die von Heberdey den Flügelfeldern zugewiesenen normalen ausspringenden Architrave anderswo unterzubringen. Das gelingt nach dem Gesagten ohne Mühe. Bemerkt sei, daß ich im folgenden mich durchwegs der bei Heberdey-Niemann gewählten Bezeichnungen bediene. Darnach sind mit arabischen Ziffern (und zwar von links nach rechts in der Platzfolge ihres Ergänzungsversuches) die erhaltenen Inschriftfragmente durchnumeriert, mit römischen aber (ebenfalls von links nach rechts) die ergänzten Architrave, wobei die senkrecht ausspringenden, weil unbeschrieben, ausgelassen wurden.

Probieren wir es nun mit der Verteilung der ausspringenden Architravstücke einmal in der Weise, daß Nr. 3 zwischen III und IV, das Fragment Nr. 5 zwischen XII und XIII, Nr. 30 zwischen XI und XII und 32 (nach entsprechender Drehung) hinter dem Architrav Nr. XV eingefügt werden! Das ist ohne weiteres möglich und schafft uns die unbequemen Werkstücke zwischen I—II—III und XIII—XIV—XV sogleich vom Halse. Es besteht freilich auch hiernach noch Veranlassung zu einem kleinen Tausch innerhalb der ausspringenden Architrave, nämlich zwischen Nr. 5 und dem an sich unbehelligten Fragment Nr. 17: Da aus später zu erörternden Gründen der Wandarchitrav 24 seinen Platz auf VIII und dafür Nr. 31 auf XII finden muß, würde der Steinschnitt von 17 im unmittelbaren Anschluß an Nr. 24 Unstimmigkeiten ergeben. Nr. 5 ist hier die natürliche Fortsetzung, während Nr. 17 mit 31 sehr wohl im rechten Winkel sich treffen konnte. Wir werden also Nr. 5 zwischen VIII und IX, 17 aber zwischen XII und XIII einsetzen dürfen.

Von Bruchstücken gerader freitragender Architrave kommt als eines, das mit dem neuen Ergänzungsversuch in Kollision zu geraten droht, nur Nr. 29 in Frage. Seine Schrift ist getilgt und würde nach Heberdey vielleicht mit der Präposition »ἐπὶ« zu ergänzen sein. So steht einer Verschiebung dieses Werkstückes an einen anderen passenden Platz epigraphisch nichts im Wege. Könnte ich mich an und für sich damit auch an der ihm von Heberdey angewiesenen Stelle befreunden, wo ja die Abweichung vom Krümmungsradius der Gebälkkurve kaum mehr zu bemerken war, so erlaubt dies doch, wie sich gleich zeigen wird, die bei den Wandarchitraven notwendige Veränderung nicht.

Unter ihnen sind es die beiden Wandarchitravbruchstücke Nr. 4 und Nr. 31, welche ihren Platz jedenfalls räumen müssen, da ja an den wirklich hierher gehörigen Werkstücken die späteren Einarbeitungen für das Auflager der runden Zwickelfüllstücke zu sehen wären. Auf beiden Fragmenten ist die Inschrift radiert, doch läßt sie sich bei Nr. 4 unter entsprechender epigraphischer Auswertung dieser Tatsache soweit wieder entziffern, daß die Worte »Νέρωνι Κλαυδίωι« als gesichert gelten können. Bei 31 dagegen ist nur ein Buchstabe noch als »T« erkennbar. Beide Stücke, was nach ihrer Gesamtlage allein recht wohl möglich wäre, bei VIII zu vereinigen, geht textlich nicht an. Nun sagt Heberdey selbst, daß die Wandarchitravstücke Nr. 8

und 24 nur vermutungsweise IV und XII zugeteilt sind und jenes ebensogut von VIII, XII oder XIV, dieses von VIII herrühren könnte.

Es genügt aber nicht, von dieser Möglichkeit etwa nur insofern Gebrauch zu machen, daß wir Nr. 8 nach VIII verweisen (die Inschrift ist ja abgesplittert!) und nun Nr. 4 in IV einsetzen. Der Wortlaut der Weihinschrift, wie ihn Heberdey Eph. 160 in der vermuteten, freilich in keiner Weise gesicherten Ergänzung gibt, würde dann eine eben doch nicht zulässige Änderung erfahren, indem das radierte »Νέ]ρ[ωνι Κλαυδ]ίωι[. . . « zu vertauschen ist mit »ἀρχιερεῖ μεγίστωι«; technisch bereitet dies gar keine Schwierigkeit, da die letzteren Worte überhaupt nur ergänzt sind. Sprachlich würde aber nun die bekanntlich streng festgelegte Ordnung der imperatorischen Akklamationen eine Umstellung erleiden, für die jede Parallele fehlt. Denn die kaiserlichen Titel kämen nun zur Hälfte vor, zum anderen Teil hinter die Namensbezeichnung zu stehen und das ist philologisch unmöglich. Auch bei Nr. 31 würde eine solch einfache Umstellung nicht zum Ziel führen und zum mindesten für die Auslegung des Tilgungsumfanges neue Schwierigkeiten ergeben. Ist diese schon bei Heberdey nicht ganz ungezwungen — sein Werkstück Nr. 6 auf III setzt voraus, daß gewisse Teile des Titels radiert wurden, während andere stehen blieben —, so soll doch eine Herabminderung des Glaubwürdigkeitgrades durch die neue Rekonstruktion auf alle Fälle vermieden werden.

Ich habe deshalb mit Absicht den ersten nächstliegenden und doch eben nicht gangbaren Weg angedeutet, damit man sieht, es ist nicht Willkür, wenn ich nun im folgenden einen weiter ausholenden Vorschlag mache. Aber darf denn der Architekt in dieser Weise überhaupt dem Epigraphiker zu Leibe rücken, ohne den Boden der Wissenschaftlichkeit zu verlassen? Ich glaube schon, wenigstens im vorliegenden Fall. Entscheidend dünkt mir der Grad der Erhaltung; und der ist beim ersten Stockwerk der Ephesosfassade architektonisch ein sehr erfreulicher, epigraphisch äußerst dürftig. Gerade die Annahme eines späteren Gebälkansatzes an den Flügeln ist, wie ich zu zeigen versucht habe, architektonisch so begründet, daß von seiten der inschriftlichen Untersuchung nur ganz schwerwiegende Gegengründe eine andere Auffassung erheischen könnten. Hier darf also unbedenklich der Architekt zum Führer des Epigraphikers werden. Ich verfolge daher in gewissen Grenzen mit Bewußtheit diesen Weg und befinde mich damit übrigens auch in Übereinstimmung mit den österreichischen Forschern, die im Grunde nicht anders zu Werke gegangen sind.

Vor allem ist gar kein Zwang vorhanden, die Ausdehnung der Inschrift über die ganze Länge der Fassade anzunehmen. Im Gegenteil, stellen wir uns vor, daß die Architrave I und II, sowie XIV und XV von Buchstaben überhaupt frei geblieben sind, so liegen die Voraussetzungen für die später hier eingetretene Veränderung noch glatter. Auch sonst hat diese Annahme mancherlei für sich. Die äußersten Teile der Bühnenwand waren der durch die Konzentration des Spieles bedingten Blickrichtung nach der Mitte am meisten entzogen. Man kann daher in der ersten auf diese Verhältnisse noch Rücksicht nehmenden Aufmachung an diesen Stellen in beiden Geschossen eine gewisse Zurückhaltung an architektonischer und plastischer

Gliederung beobachten, worauf schon an anderem Ort hingewiesen wurde. Da stimmt es doch sehr gut dazu, wenn wir bemerken, wie die gleiche Tendenz nun auch bei der Verteilung der Inschrift maßgebend gewesen ist. Sie, die nicht nur dekorativ gedacht war, sondern schon in der Beschränkung auf die Wand- und Freiarchitrave die Absicht, bequem gelesen werden zu können, deutlich erkennen läßt, mußte durch die Konzentration auf die Mittelpartien in diesem Sinne noch mehr gewinnen.

Versuchen wir einmal, wie weit der Gedanke im einzelnen durchzuführen ist!

An den Plätzen von 18 und 20 auf den Architraven IX bezw. X b, die durch Fundort und Form bedingt sind, ist nicht zu rütteln; ebensowenig an den Texten, welche Heberdey als Ergänzung ihrer Aufschriften in Vorschlag gebracht hat. An eine völlige Umstellung der Wortfolge in der ganzen Inschrift etwa in der Weise, daß der Stifter zu Anfang genannt wäre, wie sonst oft üblich, kann daher nicht gedacht werden. Wir müssen vielmehr daran festhalten, daß bei IX der zweite Teil der Weihinschrift begonnen hat, Namen und Titulatur des Kaisers also auf den Architraven III bis VIII unterzubringen sind. Ebensowenig werden wir an den Werkstücken des ersten Rundarchitraves VI a—c etwas ändern können, sowohl in Bezug auf ihre Reihenfolge wie ihre Ergänzung.

Dagegen sind nun eine Reihe anderer Verschiebungen notwendig und, wie sich zeigt, technisch und epigraphisch auch ohne weiteres möglich:

1. Bei den Freiarchitraven die Verschiebung folgender Stücke:

Nr. 2 von I auf III; Nr. 29 von XIII auf XI;
Nr. 6 „ III „ V; Nr. 33 „ XV „ V;
Nr. 34 von XV auf III.

2. Bei den Wandarchitraven die Verschiebung folgender Stücke:

Nr. 4 von II auf IV; Nr. 31 von XIV auf XII;
Nr. 8 „ IV auf VIII; Nr. 24 „ XII „ VIII.

Zur Begründung folgende Überlegungen:

Nachdem der Architrav VI bereits Teile der Titulatur enthält, kann für das Fragment Nr. 4 aus dem schon genannten Grunde nur IV in Betracht kommen. Denn hier allein steht der (getilgte) Kaisername allen Titeln voran. Nr. 8 ist ohne Schrift und stört auch auf VIII nicht. Die bei Heberdey angegebene Lesart des Textes auf dem Werkstück Nr. 2 ist ebenso richtig, wie die Feststellung, daß die Gottheit stets vor dem Herrscher genannt wird. Nr. 2 kann daher nur auf dem Architrav III Platz finden. Die Freiarchitravstücke Nr. 29 und 34 können unter der Voraussetzung der Entfernung von 6 aus III, auf XI und III untergebracht werden. Beide sind radiert und lassen nichts mehr erkennen. Nr. 34 ist ein kurzes rechtes Endstück und würde auf III gerade den Platz einnehmen, der unter Belassung der Heberdeyschen Wortausteilung dem Wörtchen »καὶ« zufällt. Man darf für dieses Bindewort, das in ähnlicher Weise wie nachher die Präposition »ἐπὶ«, wenn auch in etwas schwä-

cherer Form, auf die folgende Persönlichkeit, den »Kaiser damnatae memoriae«, hinweist, spätere Radierung wohl annehmen, ohne den logischen Gedankengang zu vergewaltigen. Daß der Architrav III bedeutend kürzer ist als I, braucht uns nicht zu beirren, da das mittlere Wort »'Εφεσίαι« als Epitheton zu Ἄρτεμις in Ephesos auch fehlen kann [1]). Nr. 6 tritt unter Beibehaltung der Lesart »Γ[ερμανικῶι« auf Architrav V, davor das ebenfalls radierte Bruchstück Nr. 33. Sein noch schwach sichtbares Schriftrudiment läßt eine Deutung auf »Σεβαστῶι« gut zu: Ganz links der Unterstrich vom Buchstaben »T«; dann die Rundung des auf den Inschriften meist in geschlossener Form erscheinenden »Ω« [2]), während dessen beide Schenkel der Tilgung völlig zum Opfer gefallen sind und nur mehr (nach der Zeichnung von Heberdey wenigstens) am linken Ende eine ganz kleine Spur zurückgelassen haben. Ein ähnlicher minimaler Rest ist auch das Einzige, was vom letzten Buchstaben »I« übrig geblieben ist; dann kommt nach einem kleinen Zwischenraum der Unterstrich vom ersten Buchstaben des folgenden Wortes »Γ[ερμανικῶι«. — In der Architravfolge weiterfahrend finden wir auf VIII, das ja nur kurzen Text trägt, hinter Fragment 8 das mit Nr. 24 bezeichnete Werkstück. Dann bleibt alles unverändert bis zum Ende von XI. Indem hierher Nr. 29 rückt, nehme ich an, daß unter entsprechender Kürzung auch dieses zweiten Teiles der Inschrift nun gleich mit »ἐπὶ« eingeleitet der Statthaltername folgt und 26 bis 29 mit »κατεσκεύασεν« den Schluß bildet. Dann läßt sich auch das radierte »T« auf 31 unter Versetzung nach XII ohne weiteres erklären.

Die Reihenfolge lautet nunmehr von links nach rechts:

Auf	freitragendem Architrav I:	—
,,	Wandarchitrav II:	— (später Rundung).
,,	freitragendem Architrav III:	Bruchstücke Nr. 2 und 34.
,,	Wandarchitrav IV:	Bruchstück Nr. 4.
,,	freitragendem Architrav V:	Bruchsücke Nr. 33 und 6.
,,	Rundarchitrav VI (a—c):	,, Nr. 10, 11, 12 und 13.
,,	freitragendem Architrav VII:	,, Nr. 14 und 15.
,,	Wandarchitrav VIII:	,, Nr. 8 und 24.
,,	freitragendem Architrav IX:	Bruchstück Nr. 18.
,,	Rundarchitrav X (a—c):	Bruchstücke Nr. 19, 20, 21 und 22.
,,	freitragendem Architrav XI:	Bruchstück Nr. 29.
,,	Wandarchitrav XII:	,, Nr. 31.
,,	freitragendem Architrav XIII:	Bruchstücke Nr. 26, 27 und 28.
,,	Wandarchitrav XIV:	— (später Rundung).
,,	freitragendem Architrav XV:	—

[1]) Vgl. Eph. Inscr. II Nr. 47, wo es sich gleichfalls um eine kurze, durch den Namen der Artemis eingeleitete Monumentalinschrift handelt; ferner: Discoveries at Ephesos; by J. T. Wood, F. S. A., London 1877; inscr. (am Dianatempel) Nr. 8; (am Odeon) Nr. 3.

[2]) Vgl. dazu das »Ω« in »'Εφεσίων« auf dem Fragment Nr. 20 unserer Inschrift, sowie die Inschrift Nr. 37, Eph. 161.

Die Inschrift selbst aber erhält die folgende Fassung:

['Αρτ]έμι[δι καὶ | Νέ]ρ[ωνι Κλαυδ]ίωι [Καίσαρι,
| Σεβασ]τῶι Γ[ερμανικῶι], | δ[ημαρ]χι[κῆς ἐξουσίας
τὸ ιγ], | αὐτ[οκράτορ]ι τὸ ια, | [ὑπάτωι τὸ δ]
| ἡ νεο[κό]ρος [τῶν | Σεβαστῶν Ἐφεσ]ίων πό[λις
τὴν σκηνὴν] με[τὰ | παντὸς τοῦ κόσμου ἐπὶ |
. . . .]τ[. . . .] | κατε[σ]κε[ύασε]ν. —

In eckige Klammern sind hierbei jeweils die ergänzten Stücke gesetzt; die senkrechten Teilstriche zeigen die Verteilung auf die einzelnen Architrave und die punktierten Linien den Umfang der Tilgung. Sie erstreckte sich, wie schon Heberdey annahm, auf die Namen des Kaisers und Statthalters mit ihren unmittelbaren Vorworten, bei jenem auch auf zwei besonders charakteristische Beinamen. Mit dieser Deutung befinde ich mich gleichfalls in Übereinstimmung mit dem österreichischen Forscher. Auch er hat, wie schon oben erwähnt, die Worte auf Gebälkstück III, die nach meiner Ergänzung auf V zu liegen kommen, radiert angenommen, nur daß er es im Gesamttext — jedenfalls ohne Absicht — unterdrückt.

In der eben wiedergegebenen Form enthält die Inschrift alle die Bestandteile, welche nach den Analogien anderer ähnlicher Dokumente [1]) als unentbehrlich gelten müssen, während die darüber hinaus im Heberdeyschen Text sich findenden Bezeichnungen gerade in vielen sonstigen Neronischen Weihinschriften fehlen [2]). Auch die Reihenfolge der Beinamen ist die übliche [3]), ebenso wie der Umfang der Radierung,

[1]) Vgl. Dittenberger, or. gr. inscr. II 531, Z. 13, 525, Z. 11 ff., ferner: R. Cagnat, inscr. graecae ad res Rom. pertinentes, Bd. I, Paris 1911; Index imperatorum 563 ff., Neroinschriften.

[2]) Vgl. Cagnat 563 ff.: 1. Sämtliche Neroinschriften beweisen, daß »αὐτοκράτωρ«, dem Eigennamen vorgesetzt, erst bei den späteren Kaisern in Gebrauch kommt. 2. Nr. 1110 und 1124, vor allem Nr. 876 beweisen, daß »πατὴρ πατρίδος«, das letztere auch, daß »ἀρχιερεὺς μέγιστος« fehlen kann.

[3]) Vgl. dazu bes. R. Cagnat, Cours d'Epigraphie Latine, Paris 1898, 162, wo eine systematische Zusammenstellung der Kaisertitel »ὕπατος« nach »αὐτοκράτωρ« nennt; ferner R. Cagnat, inscr. graecae: Vespasianinschrift Nr. 903 (S. 564) und Titusinschrift Nr. 435 (S. 564), beide beweisend für die Zurückstellung von »ὕπατος««.

Indem »ὕπατος τὸ δ « an Stelle von »ἀρχιερεὺς μέγιστος« auf den mittelsten Wandarchitrav rückt, trifft es nach meiner Rekonstruktion zugleich unter die Hauptnische, die sicher das vornehmste Standbild enthalten hat. Wer möchte leugnen, daß es da dem Sinne nach gut hinpaßt! Und noch eins: Es fällt auf, daß an den Rundarchitraven gerade die mittleren, am besten abzulesenden Partien von der Schrift frei gehalten worden sind, soweit die Funde erkennen lassen. Eine Parallele bietet nun die lockere Füllung des mittleren geraden Wandarchitravs durch »ὕπατος«. Darf man hierin Absicht vermuten? Die größten Nischen über diesen Architraven bargen Freiplastiken, die man vielleicht in gewissen Zeiten mit Girlanden o. ä. zu schmücken pflegte. Um es ohne Störung des Zusammenhanges der Inschrift tun zu können, hat man die dann verdeckten Teile des Architravs von vornherein freigelassen; an den runden Gebälkstücken konnte nur die Mitte in Frage kommen; an dem geraden Mittelstück mögen Kettengehänge ein Abrücken von den Enden veranlaßt haben. Bei der Vergänglichkeit des Schmuckes sind Fundbelege für diese Hypothese kaum zu erwarten. Aber auch die Literatur schweigt davon, so daß die Kombination allen Vorbehalt erfordert.

Vielleicht haben einfach die Freiarchitrave den Ausgangspunkt für die Verteilung gebildet, von dem aus in die Rundung hineingearbeitet wurde, wobei dann der Rest in der Mitte frei blieb.

obschon diese letztere sich öfters auf den unmittelbaren Kaisernamen beschränkt. Ich behalte hier aber die bisherige Auslegung gerne bei, weil sie tatsächlich unter den gegebenen Verhältnissen den einzigen Ausweg bietet. »Die gewählte Anordnung geht von dem Gedanken aus, daß auf »κατεσκεύασεν« mit »ἐπὶ« oder »διὰ« der Name des Statthalters bezw. bauführenden Beamten folgte und die Tilgung sich, um den Schluß der Inschrift nicht sinnlos zu gestalten, auch auf die Präposition und den Titel erstreckte«. Dieser Satz Heberdeys gilt auch hier, nur daß ich das Prädikat der Inschrift an den Schluß gestellt habe. Freilich muß ich mir in gleicher Weise seine folgenden Worte zu eigen machen: »Mehr zu ermitteln erlauben die geringen Reste nicht!« —

Ich glaube mit diesen Ausführungen gezeigt zu haben, daß von epigraphischer Seite auch unter wesentlicher Beibehaltung der Heberdeyschen Rekonstruktion meiner Hypothese über die Veränderungen am ersten Stockwerk keine Schwierigkeiten erwachsen. Ernste Hindernisse könnten es allerdings schon aus dem Grunde nie sein, weil die ganze Ausdeutung, wie sie Heberdey mit viel Sorgfalt und Scharfsinn versucht hat, bei den geringen Resten all zu wenig gesichert ist. Meine obigen Korrekturen sollen daher auch nur einen Vorschlag darstellen, wie man in engster Anlehnung an den bisherigen Text die durch den neuen Wiederherstellungsversuch des Bühnenfassadenumbaues bedingte Verteilungsfolge berücksichtigen kann. Ob auf den veränderten konstruktiven Grundlagen vielleicht eine ganz andere Lesart mehr zu befriedigen vermag, will ich hier als Architekt nicht entscheiden, da ich des philologischen Rüstzeuges ermangle. Jedenfalls wird man angesichts der dürftigen Erhaltung unserer Weihinschrift die Lösung des Problems nicht als eine »conditio, sine qua non« betrachten wollen, mit der jeder Rekonstruktionsvorschlag für die Fassade steht und fällt.

Kleinere Probleme in der Rekonstruktion des ersten Fassadengeschosses.

Bevor ich auf die übrigen nicht eben bedeutsamen Streitpunkte in der Rekonstruktionsmöglichkeit des ersten Geschosses eingehe, noch ein kurzes Wort darüber, wie sich der praktische Verlauf der von mir angenommenen späteren Einbauarbeiten abgewickelt haben mag. Wie erwähnt, müssen wir uns die hinter dem verhältnismäßig schmalen Türgewände in der Mauer entstandenen Nischen mit einem kräftigen Gurtbogen als Träger der Mauerlast des zweiten Stockwerkes eingewölbt denken. Es bedurfte also bei einer Zurückversetzung der Türwand mit dem darüber befindlichen Sturz neben diesem Gurtbogen nur sehr geringer provisorischer Unterfangungsarbeiten. Auch deren Gerüste konnten verschwinden, sobald die neuen Stützen hochgeführt waren, die ja gerade an die Stelle der früheren Türwand und unmittelbar vor den Gurtbogen traten. Eine merkliche Beeinträchtigung des Nischenbildes durch die nun sichtbaren Gurtbogenlaibungen bezw. -zwickel verhinderte die hohe Lage von Wölbung und Kämpfer, sowie die dort sehr kräftige Schattenwirkung. Außerdem wurde der Blick durch die vorgestellten Säulen ja ohnehin stark beschränkt. Die damit verbundene Änderung an den Gebälken schließlich konnte ebenfalls leicht

bewerkstelligt werden. Der Steinmetz hatte nur an den alten Architravstücken Auflagerflächen auszuhauen, die bei der an sich günstigen Eckbildung gar nicht sehr breit zu sein brauchten. Daß uns gerade von diesen so behauenen oder neu versetzten Gebälkstücken keine Reste erhalten sind, kann nicht besonders Wunder nehmen, da es sich im ganzen nur um vier bis sechs derartige Werkstücke gehandelt hat.

Die Funde, welche auf quadratische Pfeiler schließen lassen, sind so gering, daß kein eigentlicher Zwang besteht, solche den beiden äußersten Stützenpaaren zuzuteilen. Aber vielleicht läßt sich auch unter Beibehaltung dieser Zuweisung die spätere Veränderung und Zusammenfassung zu äußersten Doppelmotiven erklären. Denn die ungleiche Breite der Postamente ergab sich aus dem anfänglichen Kompositionsschema mit gekoppelten Stützenpaaren. Erst später trat an die Stelle dieser einfachen Symmetrie auch an den Flügeln eine kompliziertere mit Unter- und Überordnung. Der Abstand der Säulenpaare ist vor den äußersten Wandfeldern fast genau so groß, wie zu beiden Seiten der Mittelachse, aber sehr verschieden von den benachbarten Großinterkolumnien — ein Grund mehr, der für den Einbau sprach und den Nachteil örtlicher Assymmetrie infolge der Pfeilerverwendung und Differenz in den Postamentmaßen gerne verschmerzen ließ.

Den von Niemann mit »I« bezeichneten und an das linke Ende der Bühnenwand verwiesenen ausspringenden Architrav mit längerer Ansichtsfläche können wir dort belassen. Doch hat daneben auch seine nur als Alternativlösung vorgetragene Vermutung zu Recht bestanden, daß im ersten Geschoß wie im zweiten ein Wechsel in Bezug auf den Vorsprung der Wandarchitrave stattfand. Ein solcher ist als notwendige Voraussetzung für die Möglichkeit des späteren Einbaues vollrunder Architrave über den äußersten Wandfeldern sicher anzunehmen. Er ergibt sich aber, wie wir sehen werden, auch ganz natürlich aus dem Verlauf der Mauer des zweiten Stockwerkes, die an dieser Stelle einen seichten Rücksprung aufweist.

Bei allen übrigen Teilen in Niemanns Rekonstruktionsvorschlag für das Erdgeschoß besteht, wie gesagt, kein Anlaß zu einer Abänderung. Insbesondere ist sein eigenes Bedenken gegen die Verwendung des Giebelwerkstückes Eph. Fig. 129 an der Nischenädikula wegen seines massigen Aufsatzes unbegründet. Ähnliche Bildungen waren Niemann vielleicht zur Zeit der Grabung noch nicht so bekannt, kommen aber auch sonst in der Architektur der römischen Kaiserzeit und schon kurz vorher allenthalben vor. Ohne Einwand kann auch seine Zuweisung der beiden über 2 m langen Architravstücke der ersten Ordnung mit glattem Auflager an die Seitenfassaden des Bühnenhauses (Eph. 71) bleiben, wo das Hauptgesims des Erdgeschosses jedenfalls seine Fortsetzung gefunden hat.

Das zweite Geschoß.

Entscheidend dafür, daß Niemann bei seinen Bemühungen, den Aufbau des zweiten Stockwerkes im Bilde wieder herzustellen, nicht zu befriedigenden Resultaten gelangen konnte, sind zwei meines Erachtens unzutreffende Beobachtungen und Überlegungen, die ihn zwangen:

1. die tiefe tonnenüberwölbte Rechtecknische zum mindesten in der Zweizahl anzuordnen;

2. eine Fortsetzung des Motivs der durch Rundgebälke zusammengeschlossenen Säulenpaargruppen im zweiten Geschoß anzunehmen.

Eph. Fig. 164—167 werden die Werkstücke abgebildet, welche die Existenz einer Rechtecknische von 1,25 m Tiefe mit kassettiertem Tonnengewölbe als Abdeckung erschließen lassen. Soweit ist alles in Ordnung. Nun aber glaubt Niemann auch den Eph. Fig. 169 abgebildeten segmentförmigen Werkstein mit Vertiefungen für farbige Einlagen mit der Rechtecknische deshalb in Verbindung bringen zu müssen, weil der Krümmungsradius seiner Bogenbegrenzung ziemlich genau mit der Form des Kassettengewölbes, soweit sie sich aus den spärlichen Bruchstücken der Gewölbesteine erschließen läßt, übereinstimmt. Er fügt deshalb den Stein in die Hinterwand der Nische oberhalb ihres Kämpfergesimses ein. Nun wäre vielleicht ein zwingender Grund zu solcher Ergänzung dann gegeben, wenn die Figur des Werkstückes nicht nur der Form des Nischentympanon im geometrischen Sinne ähnlich, sondern kongruent wäre, d. h. wenn der Stein die obere Wandfläche tatsächlich ganz zu füllen vermöchte. Dem ist aber nicht so. Die Sehne des Tympanon mißt 3,16 m, die des Werksteines nur 2,50 m; es bleibt also zwischen Stein »C« (Eph. Fig. 168) und dem Gewölbe »A« ein Kreisringflächenstück »B« von ca. 0,30 m Breite übrig. Niemann gesteht selber, hierher passende Steine nicht gefunden zu haben. Sehen wir über ihren Verlust hinweg, so würde diese Ergänzung doch die Annahme eines Steinschnittes zur Folge haben, die allen handwerklichen Regeln und praktischen Gepflogenheiten widerspricht. Es wäre nicht einzusehen, warum man dem Füllungsstein nicht gleich die erforderliche Größe gegeben hat oder, wenn äußere Gründe dafür vorlagen, warum man dann wiederum eine Fugensetzung wählte, die den Vorzug der Verwendungsmöglichkeit kleinerer Blöcke zum größten Teil aufhebt.

Nun aber erst das hauptsächlichste Moment, welches gegen die Zusammenstellung spricht und auch Niemann schon starke Bedenken verursacht hat, ohne daß es ihn von seiner falschen Fährte abgelenkt hätte. Die Dicke des Steines »C« überschreitet das Maß der Mauerdicke um ca. 20 cm. Niemann ist also genötigt, ihn aus der Mauer innerhalb der Nische (Eph. Taf. VII) oder hinten (Eph. Fig. 168) heraustreten zu lassen. Das letztere hält er deshalb für unwahrscheinlicher, weil es doch nur eine Folge zufälliger Momente sein könnte, der Umstand, daß die Hälfte eines zweiten Steines von gleicher Form und Dicke gefunden wurde, jedoch gegen diese Annahme spricht. Auf der anderen Seite ist aber ein Vorkragen des Steines innerhalb der Nische so unmotiviert und ohne jede Parallele, daß man diesen Vorschlag ablehnen muß. Was wäre denn auch durch eine solche Anordnung erreicht worden? Es ist selbstverständlich, daß die tiefe Nische figürlichen Schmuck, vielleicht sogar eine Figurengruppe erhalten hat. Anstatt dieser Plastik nun einen ruhigen, sie klar abschließenden Hintergrund zu geben, hätte man durch eine derartige Aufmachung gerade das Gegenteil bewirkt. Es wäre ein zweiter flächig gehaltener und doch kubisch wirkender Einbau geschaffen worden, der sich mit der eigentlichen Rückwand

fortwährend überschnitten und der Freiplastik peinliche Konkurrenz gemacht hätte. Ich glaube diese Vorstellung entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit.

Was liegt vielmehr näher, als die beiden Werkstücke für Giebelfeldteile von Segmentgiebeln anzusehen! Sind sie in dieser Eigenschaft irgendwie mit den sonst zu beobachtenden Giebelmaßen in Einklang zu bringen — und wir werden sehen, daß dies in der Tat der Fall ist —, so ist es wohl nur erwünscht, wenn wir sie bei der Ergänzung der rechteckigen Nische aus dem Spiel lassen können. Wir ersparen uns damit die Verlegenheitslösung eines unwahrscheinlichen Nischeneinbaues und gewinnen zugleich eine zweite wichtige Tatsache. Denn die Gewölbewerkstücke allein führen nicht zur Annahme eines paarweisen Auftretens dieses Nischenmotivs. Dann ist es aber das Gegebene, diese größte unter den nachweisbaren Nischen des Oberstockes und einzige mit rechteckigem Querschnitt dem mittleren Wandfeld zuzuweisen, wo sie auch über die größte der Türöffnungen des Erdgeschosses zu stehen kommt. Hier allein hat eine Rechtecknische von solchen Ausmaßen, die das Wandfeld gerade füllt, Berechtigung. Hier in der Symmetrieachse der ganzen Front liegt nun auf beiden Geschossen starke, aber bestimmt begrenzte Schattenwirkung. Über der größten Öffnung sitzt die größte Nische. An diesem Platz müssen wir uns das Standbild des Kaisers, Gottes, Stifters oder sonst einer prominenten Persönlichkeit vielleicht als Sitzfigur auf hohem Thron und Sockel vorstellen, das selbstverständlich auch in den absoluten Ausmaßen die übrigen Skulpturen übertraf. Das alles läßt sich nun zwanglos ergänzen, wie es meine Rekonstruktion versucht.

Das weitere Haupthemmnis in der Wiederherstellungsarbeit Niemanns am oberen Geschoß bildet der Schluß, den er Eph. 82 unten zieht bezüglich gerundeter Architrave auch an diesem Stockwerk. In Fig. 126 und 127 (Eph. 64) bildet er im Grund- und Aufriß zwei Pilasterkapitäle mit den Abmessungen der zweiten Ordnung ab, welche nach der Ungleichheit ihrer Seiten auf den Bestand einer rechteckigen Nische oder richtiger eines Mauerrücksprunges hindeuten, wobei die Tiefe dem Breitenmaß der Kapitäle entspricht. Auch ohne die maßstäbliche Übereinstimmung müssen wir sie, wie Niemann mit Recht bemerkt, dem oberen Stockwerk zuweisen, da die nachweisbare Anordnung des unteren Geschosses eine solche Nische ausschließt. Der Grundriß des Mauerrücksprunges ist Eph. Fig. 170 folgerichtig gezeichnet. Die beiden vorhandenen Kapitäle sind in diesem Grundriß durch Schraffur hervorgehoben. Nun aber folgert Niemann (a. a. O. 82 unten) weiter: »Die Breitenentwicklung der Kapitäle an den der Nische zugewendeten und ihre Tiefe bedingenden Seiten weist mit Entschiedenheit auf einen gerundeten Architrav, nicht aber auf ein Gebälk, das in gerader Linie von einem Pilasterkapitäl zum anderen sich spannte.« Denn, so begründet er diese Hypothese, in diesem Falle würden die Kapitäle nur die Breite eines Säulendurchmessers haben. Und er kommt dann selbstverständlich auf eine Wiederholung des Motivs mit dem eingeschobenen Zwischenstützenpaar, wie es unten zu beiden Seiten der Haupttür gesichert ist. Diese ganze Theorie ist aber, abgesehen von dem gänzlichen Fehlen gebogener Gebälkteile unter den Fundstücken der zweiten Ordnung, völlig unbegründet. Vielleicht lag der Fehlschluß mit daran, daß Niemann unwillkürlich immer von der Vorstellung einer eigentlichen

Nische, d. h. eines bis zur normalen Mauerflucht wagrecht überdeckten Mauerrücksprunges als vorgefaßter Meinung ausging; zu dieser Annahme sind wir aber in gar keiner Weise gezwungen. Vielmehr hätte die von ihm vorgeschlagene Lösung mit eingestellten Freistützen die Verbreiterung der Kapitälseiten erst recht überflüssig gemacht, da ihr rückwärtiger Teil nur in sehr starker Verkürzung zu sehen gewesen oder von den eingestellten Säulen verdeckt worden und also in keiner Lage irgendwie aufgefallen wäre. Unter diesen Umständen hätte man offensichtlich auf die Kapitälverbreiterung, die doch immerhin eine ungewöhnliche Lösung darstellte, viel eher verzichten dürfen. Betrachten wir die Werkstücke aber lediglich so, wie sie uns nach den Aufnahmen der österreichischen Archäologen gegeben sind, und unterlassen wir es, Kombinationen hineinzulesen, die sie gar nicht enthalten, so ist es tatsächlich nichts weiter als die Annahme eines einfachen rechteckigen Mauerrücksprunges, zu der die Form der beiden Kapitäle uns veranlaßt. Und es ist auch gar kein Grund vorhanden, das Gebälk diese Bewegung der Wand nicht mitmachen zu lassen. Wir besitzen noch mehrere gesicherte analoge Ausbildungen an gleichzeitigen Denkmälern, die ersehen lassen, daß in ähnlichen Fällen eine Verbreiterung der inneren Pilasterkapitälseiten selbst bis aufs Doppelte der normalen Größe immer dann beliebt war, wenn der nur verhältnismäßig seichte Rücksprung auf solche Weise ein Überspannen des ganzen seitlichen Wandstreifens unter dem Gebälk ermöglichte.

Freilich müssen wir uns nun fragen, wo wir diesen Mauerrücksprung, der nach dem Befund die Breite eines ganzen Wandfeldes einnahm, in unsererRekonstruktion unterbringen wollen und welche besonderen Gründe für seine Anordnung in dem vorliegenden Fall geltend gemacht werden können. Vorher noch ein Wort über die Architravverteilung! Denn auch sie stützt meine Vermutung und führt zugleich von selbst auf die eigentliche Lösung dieses besonderen Problems. Die gefundenen Stücke des zweiten Gebälkes sind auf Niemanns Taf. VI oben an Stellen, die ihrer Form entsprechen, in das Schema der Gebälkanordnung eingezeichnet. Sie können, da ohne Inschrift und ähnliche Merkmale, einen gleichen Platz auch anderswo einnehmen. Wichtig ist, daß gekrümmte Architrave wie im ersten Geschoß sich nicht unter den Fundstücken befinden. Dagegen weisen ungleiche Längenmaße der ausspringenden Architrave auf Vor- und Rücksprünge des Gebälkes hin. Es stimmt nicht ganz, wenn Niemann meint, an welchen Stellen das eine oder das andere der Fall gewesen wäre, ließe sich nicht mehr ermitteln. Denn die beiden ursprünglich vorhandenen Rundarchitrave im Untergeschoß lassen es wohl begründet erscheinen, hier eine Zurückversetzung des oberen Architraves anzunehmen, da ein Vorstehen gegenüber dem unteren Gebälk keinesfalls günstig gewirkt hätte. Hier also lag der Architrav sicherlich mit der Wand bündig. Unsere Rekonstruktion im ersten Geschoß zwingt uns aber folgerichtig, solchen Rücksprung auch über den Flügelwandfeldern anzunehmen. Jedenfalls wird dadurch die Möglichkeit, den späteren Einbau harmonisch dem Vorhandenen anzupassen, noch bedeutend erhöht. Andererseits dürfen wir nicht vergessen, daß die Rundung im Erdgeschoß wenigstens auf den Flügeln immer das Sekundäre war, und es wäre ein gefährliches Beginnen, wollte man hier Ursache und Wirkung einfach umkehren. Daß das Vorhandensein eines

zurückgezogenen Architravs den späteren Einbau im Erdgeschoß überhaupt erst ermöglicht, im Obergeschoß jedenfalls begünstigt hat, ist sicher. Wenn wir aber dem angedeuteten »ὕστερον-πρότερον« entgehen wollen, müssen wir als Anlaß dieser Zurücknahme des Gebälkes hier doch eigentlich etwas anderes suchen. Die Lösung zeigt sich, sobald wir das von Niemann in Fig. 152 rekonstruierte und bereits früher mit den steigenden Voluten als Bekrönung in Verbindung gebrachte Halbsäulenpaarmotiv zu dem nachgewiesenen Mauerrücksprung in Beziehung setzen.

Hierzu besteht ein doppelter Zwang. Fürs erste wäre das Ädikulamotiv ohne Nische eine wenig wahrscheinliche Lösung. Nachdem wir nämlich den Wandfeldern des Obergeschosses, wie wir noch sehen werden, sonst durchwegs konkave Füllungselemente (Nischen) einzufügen haben, wäre es auffallend gewesen, hier nun auf einmal ein stark plastisch vortretendes Motiv unterbringen zu müssen. Schon aus diesem Grunde liegt es nahe, dasselbe in eine nischenartige Mauerbucht zu setzen. — Ein anderer Beweis liegt auf konstruktivem Gebiet. So wie Niemann Eph. Fig. 152 das Säulenpaar auf einem leicht verkröpften Stylobat zeichnet, ist die Sache weder befriedigend noch konstruktiv klar. Denn das Gebälk des Untergeschosses läuft glatt durch und ebenso ist das Wandfeld selbst in gleicher Flucht mit den übrigen. Nehmen wir nun an (Niemanns Zeichnung läßt es nicht erkennen), der untere Architrav lag an dieser Stelle mit der Rückwand bündig, dann hätte der verkröpfte Stylobat auf der Gesimsausladung überhaupt keinen richtigen Platz und würde dieselbe bis zum vordersten Sima-Profil bedenklich belasten. Läuft aber der Architrav des unteren Geschosses — das wäre die zweite Möglichkeit — in der Höhe der Pilaster, so hängt das ganze über ihm aufgebaute Halbsäulenmotiv in der Luft. Unsere Kombination mit der Zurückziehung der Fassadenmauer des zweiten Geschosses an dieser Stelle ist also aus den genannten Gründen die allein mögliche.

Zum zweiten aber wäre der Mauerrücksprung in Verbindung mit einem der anderen nachweisbaren Motive der Fassade des zweiten Stockwerkes kaum möglich. Denn von solchen kommen sonst nur noch Nischen vor und es wäre im höchsten Grade unvorteilhaft, einen Rücksprung da anzubringen, wo Nischen hinkommen sollen, da die Mauer dann nur noch mehr geschwächt würde, mehr Platz verloren ginge und zwei Konkavgebilde ungünstig zusammenträfen.

Wir dürfen demnach wohl mit Recht die Halbsäulenädikula mit dem Motiv der offenen Mauernische vereinigen. Das Gebälk der zweiten Ordnung springt zunächst um die doppelte Pilastertiefe zurück, um sich über den Halbsäulen wiederum etwas vorzukröpfen. Besonders die Kapitälverbreiterung an den seitlichen Begrenzungsstreifen des Rücksprunges wird nun sofort verständlich. Würde doch sonst gerade dort in der formalen Gliederung der Mauer eine Lücke sein, wo die Korrespondenz mit den Halbsäulen erst recht eine solche ausschließt. Die Pilaster haben eben hier ästhetisch zweierlei Funktionen auszuüben: die Gliederung in der Ebene der übrigen Wandpilaster aufzunehmen und zugleich nach der anderen Seite hin in der Ebene des Halbsäulenmotivs. Dieses selbst wird dadurch, obwohl gegen die anderen Wandstützen der zweiten Ordnung etwas zurückliegend, organisch in deren fortlaufende Reihung eingebunden. Die angedeutete Doppelaufgabe der zwei Wandpilaster

aber, welche den Mauerrücksprung flankierten, war nur durch eine Kapitälverbreiterung zu lösen.

Da das paarweise Auftreten des Motivs durch die Funde gesichert ist, bereitet nun auch die Bestimmung des Platzes, den wir ihm in der Fassade des zweiten Stockwerkes anweisen müssen, keine großen Schwierigkeiten mehr. Das Maß der Architravlänge der Ädikula ist erhalten und schließt die Unterbringung im zweiten und sechsten Wandfeld, die ja beide bedeutend schmäler sind als alle anderen, von vornherein aus. Das Mittelfeld kommt nach dem oben Gesagten ebenfalls nicht in Betracht. Es bleibt also nur die Wahl zwischen dem ersten und dritten, bezw. siebenten und fünften Wandfeld. Auch hier haben wir für die zutreffende Entscheidung mehrere Kriterien. Ich schließe zunächst so: Der nachgewiesene spätere Einbau eines Rundarchitravs im Erdgeschoß bei »eins« und »sieben« hatte ein Bündigliegen des Architravs mit der Wand an dieser Stelle zur Voraussetzung im Gegensatz zu anderen Feldern, für die es nicht anzunehmen ist. Welcher Grund war nun aber eigentlich dafür vorhanden? Kein anderer, als die Tatsache des Darüberliegens eben jenes Halbsäulenmotivs, dessen Nische, um unschöne Überschneidungen der Halbsäulenbasen und -plinthen zu vermeiden, auch die Zurücknahme des unteren Architravs zur Folge hatte. Das Motiv hat also in der Tat in den beiden Flügelwandfeldern seinen Platz gehabt.

Bestätigt wird dieses Ergebnis nun auch durch die Werkstücke, welche für die Füllung der vier übrigen Wandfelder des Obergeschosses das Material zu liefern haben. Es stehen hierzu nämlich zur Verfügung: einmal das von Niemann fälschlich mit dem späteren Einbau im Erdgeschoß in Verbindung gebrachte Kuppelbruchstück Eph. Fig. 139 bei einer Spannweite von 2,80 m und einer Tiefe von 1,20 m und weiterhin das in Eph. Fig. 163 abgebildete Kuppelfragment, dessen Ergänzung auf eine Nische von etwas über einem Meter Radius führt. Niemann selbst bemerkte von diesem letzteren Stück (Eph. 80 oben), daß es dieselbe Arbeit aufweist wie das erste Bruchstück (Eph. Fig. 139/40), ohne die naheliegende Konsequenz gleichartiger Verwendung in der Rekonstruktion daraus zu ziehen. Er setzt die aus dem zweiten Bruchstück zu folgernde Halbkreisnische in seinem ersten Vorschlag als Einzelmotiv in die Mitte der Front, sehr unwahrscheinlich schon deshalb, weil es hier das Wandfeld nur dürftig und locker ausfüllt, während doch an anderer Stelle die Maße der Rechtecknische das Feld beinahe zu sprengen scheinen. Diese Ungleichmäßigkeit — hier sehr lockere, dort äußerst knappe Wandfüllung willkürlich nebeneinander — würde auch in seinem zweiten Vorschlag nicht behoben. Nein, der einzig berechtigte Platz für die Unterbringung dieser kleineren Nische, die als paarweise auftretend anzunehmen kein Zwang, aber ohne weiteres die Möglichkeit besteht, ist das schmälere Wandfeld »zwei« bezw. »sechs«, benachbart dem Halbsäulenmotiv, wo sie, gerahmt von der erhaltenen Archivolte, die zur Verfügung stehende Wandfläche gut füllen und eine ästhetisch befriedigende Wirkung ausüben konnte.

Mit der gleichen Natürlichkeit fügt sich das zweite Nischenpaar den dafür in Betracht kommenden Feldern ein, wobei, nur der Größe nach betrachtet, zunächst die Feldpaare »eins« = »sieben« und »drei« = »fünf« für die Aufnahme geeignet

erscheinen. Ich habe indes schon oben mannigfache Gründe angeführt, die für eine Zuweisung der Ädikula an die Flügelfelder und damit unserer Nischen an das der Mitte benachbarte Felderpaar sprechen. Es sind aber schließlich auch sehr triftige, allgemeine stilistische Erwägungen, die sich hier aufdrängen. Nach Stilgesichtspunkten läge vielleicht auf den ersten Blick nicht weniger die folgende Reihe nahe (von Mitte bis Flügel): tiefe Rechtecknische — tiefe Rundnische — flacher Mauerrücksprung mit Halbsäulenpaar — flache Rundnische. Käme damit ein gewisser Rhythmus in das zweite Geschoß unserer Säulenfassade, so ist an diese Verteilung trotzdem schon auf Grund der bestehenden Maßverhältnisse nicht zu denken. Es hat aber diese Anordnung auch sofort weit weniger für sich, sobald wir das Erdgeschoß mit in Betracht ziehen. Denn hier war ursprünglich eben keine derartige rhythmische Verteilung beabsichtigt, sondern eine ganz entschiedene Konzentration der Gliederung nach der Mitte zu. Abgesehen davon, daß nach der technischen Unmöglichkeit der ersten Kombination ein Verweisen der tiefen Rundnischen an die Flügel (also so, daß die Reihenfolge »Rechtecknische — Ädikulamotiv — flache — tiefe Rundnische« zustande käme) schon stilistisch kaum vertretbar wäre, ergibt nun die allein noch übrig bleibende Zusammenstellung »Rechteckige Mittelnische — großes Rundnischenpaar — kleines Rundnischenpaar — Ädikulamotiv« auch eine wirkungsvolle Fortsetzung der eben festgestellten Tendenzen im unteren Stockwerk: eine Zusammenfassung der Konkavmotive nach der Mitte zu, wo auch ein günstiger Blick auf die darin aufgestellten Statuen von allen Plätzen des Theaters aus am ehesten gewährleistet war. Schließlich aber mag das Halbsäulenmotiv an den Flügeln wieder ein Grund mehr gewesen sein, späterhin durch den Säuleneinbau darunter eine Veränderung in dem beschriebenen Sinne vorzunehmen.

Ich glaube damit zur Genüge bewiesen zu haben, daß die von mir gewählte Verteilung der Motive in den oberen Wandfeldern technisch und stilistisch allein möglich ist. —

Auch die Rekonstruktion und Verteilung der Gebälkbekrönungen erfährt durch meine bisher besprochenen Wiederherstellungsvorschläge gegenüber Niemanns Versuchen eine erhebliche Veränderung. Zunächst mußte ich mir natürlich die schon von ihm aufgeworfene Frage vorlegen, ob die gefundenen Kranzgesimsstücke mit Konsolen von gleicher Größe, jedoch mit reicherer Akanthusverzierung denn wirklich neben der einfacheren Abart Verwendung gefunden haben, vielleicht in der Weise, daß die jüngeren Steine mit den reichen Konsolen als Ersatzstücke zu gelten hätten. Es wäre ja naheliegend, sie etwa der Rückseite des Bühnenhauses zuzuweisen, wo sicherlich auch irgend eine Gliederung stattgefunden haben muß. Allein der Umstand, daß unter jenen reicheren Bildungen Segmentgiebelstücke wie Eph. Fig. 157, die auf weitgehende Gebälkverkröpfungen hindeuten, und kurze Kropfstücke ähnlich der Vorkragung bei den vorne untergebrachten Halbsäulenädikulen sich befinden, scheint mir eine solche Vermutung auszuschließen. Denn die Gliederung auf der Rückseite wäre dann beinahe mit dem gleichen Motivaufwand und Apparat an formalen Elementen ausgestattet gewesen wie vorne innerhalb der Fassade, und dafür hätten

wir sonst keine Parallele. Wir müssen in diesem Fall also wohl Niemanns Hypothese gelten lassen und auch die reicher ornamentierten Stücke in der Front selbst unterzubringen versuchen. Freilich führt dies zu neuen Weiterungen, da wir nun ja auch die Segmentgiebel, welche ich aus dem Werkstück Eph. Fig. 169 und seinem Gegenstück ergänze und die Niemann fälschlich mit der tonnenüberwölbten Rechtecknische in Verbindung bringen zu müssen geglaubt hat, als Motiv für diese Bekrönungen erhalten. Die Zahl der bei der Einteilung der Giebel längs der Bühnenwand zu berücksichtigenden Fundstücke überschreitet damit das Maß, das nach der Anzahl der gekuppelten Säulenpaare denkbar ist.

Diese scheinbare Schwierigkeit entsteht indessen nur, weil Niemann in seiner Fig. 148 ein Giebelfragment für die Fassade in Anspruch nimmt, das offensichtlich nicht hierher gehört. Er bemerkt selber, daß es etwas andere Maße habe, als alle übrigen Giebelwerkstücke, daß insbesondere die Hängeplatte stärker sei und die Sima ganz fehle. Trotzdem verwendet er das Fragment zu seiner Rekonstruktion des an sich wohl berechtigten großen verkröpften Mittelgiebels. Nachdem aber auch die Neigung des Giebels von den anderen erheblich abweicht, ist das kaum zulässig. Ich glaube vielmehr, wir dürfen dieses Giebelstück den seitlichen Bühnenhausfronten zuweisen, die ja ein flaches Satteldach besaßen und also auch mit entsprechenden Giebeln abgeschlossen waren. Auf dem in gleicher Höher umlaufenden Hauptgesims aufsitzend fügen sich hier solche steileren Giebel ohne Schwierigkeit dem Baukörper ein, da an diesen Stellen ihre Ausbildung sich ja in wesentlich anderer Weise, weniger als dekoratives, denn als konstruktives Element äußerte. Selbstverständlich ist das Bruchstück da als gewöhnlicher Dreieckgiebel ohne Verkröpfung und ähnliche Komplikationen zu ergänzen.

Dagegen können wir nun die Fragmente Eph. Fig. 154 an der Stelle des mittleren Giebelmotivs verwenden. Sie sind von Niemann ohne Zweifel richtig zusammengesetzt und, da ihre Länge in ergänztem Zustande über das bei den gewöhnlichen kleinen Giebeln zulässige Maß hinausgeht, den Enden der Bühnenwand als Bestandteile eines der breiteren Giebel zugewiesen. Nachdem ich aber für letztere, wie schon angedeutet, andere Fundstücke (eben die segmentförmigen Tympanonreste, die sich bei Niemann in die Rückwand der Rechtecknische verirrt hatten) in Anspruch nehmen will, muß ich die Werkstücke Eph. Fig. 154 anderswo unterbringen. Sie kommen nur in einfacher Ausfertigung vor, ihre paarweise Verwendung ist also jedenfalls an sich nicht veranlaßt. Gerade der Fund dieser Stücke scheint mir aber nun für das von Niemann instinktiv empfundene Vorhandensein des mittleren Halbgiebels beweisend. Ob sein Feld figürliche oder ornamentale Füllung besaß, ist von untergeordneter Bedeutung. Seine Existenz aber nicht minder archäologisch errechnet, wie ästhetisch gefordert.

Denn allein die Voraussetzung dieses Mittelgiebels ermöglicht eine Lösung der Giebelverteilung, die sämtliche Werkstücke gleichzeitig verwendet, ohne aber auf der anderen Seite ein Motiv über die dadurch bedingte Anzahl zu beanspruchen. An den Enden der Bühnenwand finden in ungezwungener Weise die aus dem Werkstück Eph. Fig. 169 (mit Gegenstück) zu erschließenden Segmentgiebel ihren Platz.

Die Sehne des erhaltenen Bogenstückes mißt nach der Zeichnung bei Niemann 2,50 m; die Architravlänge über den Endsäulenpaaren 2,86 m. Als Gesimsausladung müssen wir beiderseits noch 20 cm zulegen, so daß wir auf ein Maß von 3,26 m kommen. Anderseits treten zu dem Ausmaß der Sehnenlänge unseres Segmentbogenfeldes die Stärken der beidseitigen Giebelprofile und zwar gemessen an ihrem mehr oder minder schrägen Anschnitt. Ich entnehme sie den Figuren 144 und 157 bei Niemann, wobei das zu erschließende Maß wohl näher den Verhältnissen auf jener letzteren Rekonstruktionszeichnung stehen dürfte. Wählen wir es etwa mit je 35 cm, so erhalten wir eine Giebelaufsatzlänge von 3,20 m. Die Kombination stimmt also bis auf ca. 6 cm genau und das kann uns nach dem sonst an der Fassade beobachteten Grad von Exaktheit der Ausführung wohl befriedigen. Was schließlich die Form unseres Giebelwerkstückes anlangt, die auf eine gesonderte Bearbeitung der Füllung und umschließenden Profile hinweist, wobei sich in den Zwickeln sehr spitze Lagen des Steinschnittes ergeben mußten, so ist dieses Verfahren bei späteren Konstruktionen auch sonst schon nachgewiesen worden. Es stellt allerdings ganz offenbar eine starke handwerkliche Schematisierung dar und zeugt gegenüber der früher üblichen Fugensetzung im Giebelsteinschnitt von einer merklichen Abstumpfung des natürlichen werkkünstlerischen Empfindens.

Nach dem Gesagten dürfen wir die Giebel an den Enden der Bühnenwand tatsächlich als Segment ergänzen, erzielen damit auf diesen Punkten einen kräftigen Abschluß, der in seiner volleren Rundform dem weitergestellten Interkolumnium darunter gut entspricht, und erhalten einen Grund mehr, der uns berechtigt, in der Mitte des zweiten Stockwerkes in einem großen verkröpften Giebel einen angemessenen Ausgleich zu erwarten.

Bleiben nun auf jeder Symmetriehälfte noch zwei Giebel zu besetzen! Es wäre selbstverständlich erwünscht, könnte man die Verteilung so vornehmen, daß im ganzen ein regelmäßiger Wechsel von geraden und runden Giebeln sich ergibt. Das entspräche ebensosehr dem natürlichen Bedürfnis nach einer in gleicher Weise gesetzmäßig gebundenen, wie einfachen und ungekünstelten Rythmik, als es auf der anderen Seite zahllose Analogien und Vorbilder in der übrigen antiken Fassadenarchitektur besäße. Die Verwirklichung dieser Idee erheischt die Möglichkeit, noch und nur je ein Paar solcher Giebel auf Grund der Funde unterzubringen, ein Dreieckgiebelpaar nächst den größeren Flügelsegmenten und ein rundes auf den restlichen zwei Architravkröpfen zu Seiten des großen mittleren verkröpften Giebelmotivs.

Wollen wir einmal zusehen, wieweit die bei Niemann erwähnten oder abgebildeten Werkstücke einer solchen Forderung sich fügen! Eph. 83 ff. heißt es: »Vorhanden sind zwei rechte gerade Eckstücke und ein linkes, ein rechtes Eckstück für den Einsatz eines runden Giebels und zwei runde Bruchstücke, alle sechs Stücke mit Konsolen von der einfacheren Form. Daraus ergeben sich zwei gradlinige und ein gebogener Giebel. Von den Gesimsformen mit Akanthuskonsolen besitzen wir die beiden in Fig. 154 abgebildeten zusammengehörigen Stücke, ferner ein gradliniges rechtes Eckstück, das kleine Bruchstück eines runden Giebels und das in Fig. 157 dargestellte Giebelfeld mit angearbeiteten Konsolen. Daraus ergeben sich,

wenn man annimmt, daß das kleine Bruchstück einem der anderen Giebel angehörte, ein gradliniger Giebel und ein runder. Es sind demnach im ganzen außer dem vorausgesetzten großen Mittelgiebel drei gradlinige und zwei gebogene Giebel unterzubringen.«

Von diesem Material kommen nach meiner Rekonstruktion in Wegfall: die bereits in der Mitte verwendeten Stücke von Fig. 154, wozu man auch das rechte gerade Eckstück mit Akanthuskonsolen rechnen darf. Es bleibt also nur ein runder Akanthuskonsolengiebel. Da man an eine Vermischung der beiden Varianten an ein und dem nämlichen Giebel doch nicht denken darf, ist seine Ausscheidung wohl notwendig. Bei den Giebelbruchstücken der einfacheren Ausbildung ändert sich nichts. Wir haben also im Ganzen in unserem Falle noch zwei gradlinige und zwei gebogene Giebel unterzubringen, just die Anzahl, die wir nach den früheren Bemerkungen über den mutmaßlichen Charakter ihrer Verteilung an der Fassade aus Gründen der Wahrscheinlichkeit finden zu müssen glaubten. Die Rechnung stimmt in der Tat bis aufs Haar! Die Reihenfolge der Bekrönungsmotive des Gebälkes der zweiten Ordnung ist also von einem zum anderen Flügel: großer Segmentgiebel — steigendes Volutenpaar — kleiner Dreieckgiebel — kleiner Segmentgiebel — ganz großer verkröpfter Mittelgiebel (Symmetrieachse) — kleiner Segmentgiebel — kleiner Dreieckgiebel — steigendes Volutenpaar — großer Segmentgiebel. Sämtliche Giebel besaßen Eckakroterien, aber wohl kaum freifigürlicher Art, wie sie Niemann zeichnete — denn dafür ist die Zeit noch zu früh —, sondern eher in der Form niedriger Ornamentalstücke. —

Die Säulen des zweiten Geschosses stehen auf einem niederen Stylobat, dessen Form durch das Eph. Fig. 158 abgebildete Werkstück nachgewiesen ist. Zwischen ihm und dem Hauptgesims des ersten Stockes habe ich einen Sockel mit dem Erotenfries eingeschoben, indem ich mich für die Lösung entschied, die Niemann in seiner Fig. 191 angedeutet hat. Von der Hand zu weisen ist es natürlich, wenn man sich der Unterbringung dieses Erotenfrieses dadurch etwa entledigen will, daß man ihn dem hellenistischen Bau zuschreibt, wie Hermann Thiersch [1]) vorschlug. Die stilistischen Merkmale der erhaltenen Skulpturfragmente sind deutlich genug, um ein solches Beginnen auszuschließen. Leider ist die ausführliche Beschreibung und Würdigung dieses Frieses mit den übrigen Skulpturen einem der späteren Bände vorbehalten worden. Aber auch auf Grund der bisherigen Veröffentlichungen können wir, wie ich meine, eine derart weite zeitliche Verschiebung ablehnen, die, wenn verallgemeinert, für die ganze Datierung schwankende Unterlagen schaffen würde [2]). So müssen wir also mit dem Fries im Rahmen des Aufbaues der römischen Fassade fertig zu werden suchen. Ich möchte dies, wie gesagt, im Sinne der Niemannschen, Fig. 191 vorgeschlagenen Ergänzung tun, indem ich die Bedenken, die er selbst im Text gegen eine solche Anordnung vorbrachte (Eph. 93) nicht zu teilen vermag. Unter den drei von ihm angeführten Möglichkeiten scheint mir jedenfalls dies die

[1]) Gött. gel. Anz. 1915, 129 f.

[2]) Vgl. auch v. Gerkan, Priene 92: »Wenn H. Thiersch sogar den spätrömischen Erotenfries dem hellenistischen Bau zuweisen möchte, so ist das wohl das Stärkste, was bisher in dieser Beziehung geleistet worden ist, und übertrifft auch die übrigen architektonischen Unmöglichkeiten, die seine Besprechung enthält, bei weitem.«

wahrscheinlichste; weder an eine Anordnung unterhalb des Architravs noch in der rechteckigen Nische ist ernstlich zu denken. Denn an beiden Plätzen würde der Fries jeder zusammenhängenden ruhigen Wirkung entbehren und ohne Analogie dastehen. Dagegen finden sich für die Anordnung als Sockel auch sonst noch Belege. Die Wirkung ist zweifellos in der Fig. 191 eine unnötig disproportionierte, die aus den Maßverhältnissen an sich gar nicht hervorgeht. Der Stylobat ist ziemlich niedrig und vom Sockel durch ein energisches Profil getrennt. Dazu tritt noch die Überschneidung durch das untere Gesims, so daß in der Höhenausdehnung kaum die ganze Gliederfolge je als ein zusammengehöriges und in seiner wahren Größe erkennbares Bauelement zur Geltung kommt. In der Breitenentwicklung aber werden Niemanns ästhetische Bedenken zum Teil behoben, wenn man berücksichtigt, daß ein Überstehen des Sockels über die Plinthe der aufsitzenden Säulen, obgleich einem natürlichen Gefühl entsprungen, in römischer Zeit nicht mehr so unbedingt gefordert wurde. Hier ist ein bisweilen sogar erhebliches Einziehen des Profils an vielen der erhaltenen Monumente aus spätrömischer Zeit ganz geläufig und u. a. auch von Hülsen bei der Rekonstruktion des Nymphäums zu Milet angewendet worden. Überdies wirkt in unserem Falle das Relief des Frieses noch mit, um den ungewohnten Eindruck abzuschwächen. Es trifft also nicht zu, wenn Niemann behauptet, daß die Sockelbreite infolge der Ausladung der Säulenbasen weit größer hätte sein müssen, als wie die Länge des darunter befindlichen Gebälkes, so daß dieses in unschöner Weise belastet worden wäre. Völlig unbegründet sind die technischen Bedenken Niemanns gegen eine solche Lösung. Wenn er aber meint, daß eine derartige Sockeleinschiebung bei römischen Bauten im oberen Geschoß zweier aufeinander freistehender Säulenordnungen nicht vorkomme, so mag hier eine Mitteilung von Interesse sein, die ich Hubert Knackfuß verdanke, daß nämlich beim Theater von Milet ein ähnlicher Fries nachgewiesen ist, dessen Unterbringung gleichfalls zunächst auf Schwierigkeiten stieß, aber nunmehr in derselben Weise erklärt wird wie bei der Bühnenfassade von Ephesos.

Schließlich haben zu der vorliegenden Wahl auch noch triftige stilistische Überlegungen geführt. Dem Sockel des dritten Geschosses nämlich hat schon Niemann zweifellos mit Recht den Girlandenfries zugewiesen. Außer diesem aber schiebt sich zwischen die Systeme der zweiten und dritten Ordnung noch die in ihrer ansehnlichen Höhe durch den Firstansatz des Mittelgiebels bedingte Attika; beide sind in meiner noch zu begründenden Rekonstruktion in einen engen organischen Zusammenhang gebracht. Wenn nun auch das dritte Geschoß wohl erst später aufgesetzt worden ist, so hätten doch ohne das Vorhandensein eines ähnlichen Sockels im zweiten Geschoß die architektonischen Massen hier nach dem Aufbau ein solches Übergewicht bekommen, daß die unteren Geschosse dagegen geradezu schwächlich wirken mußten. Naeh meinem Fassadenaufriß (Beil. VII) ist die Vorstellung von diesem Mißverhältnis leicht zu gewinnen, wenn man sich das Bauglied des Erotenfries-Sockels herausdenkt (oder z. B. in einer Pause wegläßt) und die oberen Zonen entsprechend heranschiebt. Das wagrecht gegliederte tektonische Band, welches zweite und dritte Ordnung trennt, wäre in diesem Fall mehr als dreimal so breit, wie die ent-

sprechende Partie zwischen den zwei ersten Geschossen. Und wenn auch die Überschneidungen im dritten Stock dieses Verhältnis etwas verändern mögen, der Unterschied bleibt groß genug, um das Unerfreuliche eines solchen Aufbaues zu erweisen. Nach all dem müssen wir den Erotenfries wohl an die von mir gewählte Stelle setzen.

Eine Kritik erfordert auch Niemanns Rekonstruktion der Ecke des Bühnenhauses in Fig. 171 (Eph. 84). Erhalten sind von der Seitenwand allein die beiden aufeinanderliegenden Ecksteine bei »A« (vgl. auch Eph. Fig. 136). Sie kennzeichnen das Vorhandensein einer Mauer, gegen welche der Sockel stieß und die hinter die Flucht der Bühnenwand um ca. 0,50 m zurückspringt. Niemann läßt diese Mauer über dem Gesims des ersten Stockes plötzlich und unvermittelt enden und das Gebälk des zweiten Geschosses ohne jede Brechung von dem ausspringenden Seitenarchitrav der letzten Ädikula auf die Bühnenhausmauer übersetzen; alles nur, um für ein Wandkapitäl, wie er es in seiner Fig. 125 dargestellt hat, Platz zu schaffen. Diese Rekonstruktion des oberen Seitengebälkes sieht hart und unorganisch aus, weil sie Elemente so verschiedenartiger tektonischer Funktion, wie Bühnenhausstirnwand und Fassadenädikula in einer unnatürlichen Weise verschmilzt. Sie ist aber durch das von Niemann angeführte Moment auch nicht hinreichend begründet. Das fragliche Kapitäl Fig. 125 (im Aufriß Fig. 122—124 Eph.) findet auf der rechten Seite in dem einfach profilierten Wandkapitäl »A« eine Fortsetzung, welches bei einer Breite von 0,66 cm am freien Ende eine gerade Anschlußfläche zeigt. Setzen wir dieses Werkstück an der entsprechenden Stelle im Fassadenaufbau ein, so folgt daraus m. E. nichts weiter, als daß der Rücksprung der Mauer, gegen welche der Erotenfries-Sockel stieß und die als natürliche Fortsetzung der unteren Mauer zu gelten hat, im zweiten Geschoß etwa 65 cm betrug, also ungefähr 15 cm mehr, wie im ersten Stockwerk. Und das Wandkapitäl lief sich an dieser Mauer einfach mit stumpfem Stoß tot. Sein Zweck ist ebenfalls leicht erklärlich: Es bildete eine Art »Konsole« für das an dieser Stelle vielleicht noch ein wenig vorgekröpfte Gebälk. Wir gelangen damit für die Ecklösung am zweiten Stockwerk ganz von selbst zu einer dem Erdgeschoß sehr ähnlichen Entwicklung, die ja auch von vornherein die größte Wahrscheinlichkeit für sich hatte. Seitlich vorspringende Rückmauer und leichte Gesimsverkröpfung finden demnach im zweiten Geschoß ihre organische Fortsetzung, nur daß die Dimensionen ein wenig verändert sind.

Schließlich bedarf noch die Verteilung der Wandädikulen, soweit solche aus den Funden zu erschließen sind, einer kurzen Erläuterung. Belegt sind ein größeres und ein kleineres Paar, beide von fast quadratischem Querschnitt. Der Platz, den Niemann dem größeren zuweist, Wandfelder des oberen Geschosses, kann, wie das Ergebnis meiner Rekonstruktion zeigt, dafür nicht in Frage kommen. Aber davon abgesehen, daß sämtliche Felder dort für andere Motive in Anspruch genommen werden müssen, ist diese Zusammenstellung keineswegs glücklich. Die Ädikula vermöchte auch das schmale Feld nur schlecht zu füllen und würde an solchem Ort eine fremde Note in den Wandschmuck des zweiten Geschosses tragen. Ähnlich verhielte es sich mit dem kleineren Ädikulenpaar, das Niemann über den Türen im zweiten und sechsten Feld des Erdgeschosses unterbringen wollte. Dafür ist der Raum nun

beinahe wieder zu knapp; vor allem aber würde in diesem Fall das Bedürfnis vorliegen, eine entsprechende Füllung nun auch über den äußersten Türöffnungen zu ergänzen. Hierfür ist keinerlei Anhalt gegeben. Die Nischen müßten an dieser Stelle schon ziemlich groß sein, um den zur Verfügung stehenden Platz wirklich zu beleben, dann aber entweder verhältnismäßig seicht oder überhaupt als Fenster ausgebildet — beides gleich unwahrscheinlich — und hätten der späteren Versetzung der Türsturzwand Schwierigkeiten bereitet. Ich habe aus diesem Grunde eine andere Verwendung auch für das zweite kleinere Nischenpaar in Aussicht genommen und über den drei mittleren Türen lieber die Masken angebracht, von welchen ebenfalls Reste gefunden wurden. Über Art und Umfang einer etwaigen Belebung der Wand oberhalb der äußersten Türen des Erdgeschosses habe ich mich überhaupt nicht ausgesprochen. In dem späteren Umbaustadium war eine solche ästhetisch jedenfalls in keiner Weise mehr nötig; ob sie vorher bestanden hatte, ist eine offene Frage. Die beiden Nischenpaare aber setze ich — das größere unten — in der Rückwand der äußersten Säulenbaldachine jeden Geschosses ein. Für diese Zuteilung waren vier Gründe maßgebend:

1. Die besondere Breite der letzten gekuppelten Säuleninterkolumnien mußte wohl irgendeine Ursache haben, die mir u. a. mit der Annahme dieses rückwärtigen Wandschmuckes gegeben scheint.
2. Die ganze Fassade verlangt gerade bei der starken Konzentration der übrigen Motive nach einer kräftigen Betonung der Endpartien. Ist diesem Bedürfnis in der Bekrönung durch die schwereren Segmentgiebel Ausdruck verliehen, so im Rahmen des Motivschatzes zur Füllung der Wandfelder durch die zwei ädikularen Nischenpaare.
3. Schon im Grundriß erweist sich die von mir gewählte Stelle besonders für die größere in den Dimensionen genau fixierte Nische der Breite wie Tiefe nach allein als geeignet. Eine Anordnung über den äußersten Türen etwa als Analogie zu der Rekonstruktion Niemanns in Bezug auf den Platz des kleinen Nischenpaares hätte infolge der geringen Wandstärken an diesen Stellen die unmögliche Auslegung als »Fensteröffnungen« gefordert, während sonst zwischen den Pilastern bei genügender Wandstärke wieder die Breite nicht ausgereicht hätte.
4. Proportion und absolute Größe des großen Nischenpaares stimmen mit den Freiädikulen in den großen Segmentnischen so sehr überein, daß es gewiß nahe lag, sie auch im Aufbau irgendwie miteinander in Beziehung zu setzen. In der seitlichen Zuordnung ist eine solche nun von vornherein gegeben und meiner Orthogonalansicht (Beil. VII) besonders leicht abzulesen, indem die vier Ädikulen des Erdgeschosses bei meiner Rekonstruktion dessen Fassadengliederung in drei annähernd gleichwertige Abschnitte teilen und sie jeweils kräftig einfassen. In der Höhenlage war es das Gegebene, durch Brüstungsgleichheit diese Bindung herbeizuführen. Aber auch in der Tiefe ist wenigstens eine Tendenz nach gegenseitiger Beziehung zu verspüren, indem eine ideale Bildebene in der Mitte zwischen beiden Ädikulapaaren sich auszuspannen scheint, der beide in gleicher Weise zustreben, das äußere Paar von der Wandfluchtfläche aus nach rückwärts,

das Säulenädikulenpaar aber vom Grunde der Segmentnischen her auf den Beschauer im Vordergrunde zu. —

Habe ich aus solchen Erwägungen heraus das große Ädikulenpaar an die Enden der Bühnenwand verweisen zu müssen geglaubt, so lag es nahe, die kleineren in den infolge Einhaltung der unteren Achsen ja ebenfalls breiteren Endinterkolumnien der zweiten Ordnung anzubringen. Da sich die Brüstungshöhe hierbei nach dem Vorgang im Erdgeschoß richten konnte, war von vornherein dafür gesorgt, daß auch die stärkeren Überschneidungen in dieser Höhe den Blick in die wie unten jedenfalls mit Figuren geschmückten Nischen nicht behindern sollten. Im übrigen entspricht die kleinere Ausführung dieses oberen Nischenpaares ganz gut den allgemein etwas gedämpften Ausmaßen und Proportionen des Oberstockes im Verhältnis zum Charakter des Erdgeschosses.

Für die Attika nehme auch ich das Gesimsprofil Eph. Fig. 174 in Anspruch. Die Höhe mußte sich nach dem Mittelgiebel richten, der für keinen Fall über das abschließende oberste Profil hinausgeragt hat. Vor den späteren Aufbauten war diese Attika, an der sämtliche Giebel stumpf anliefen, jedenfalls gerade ohne einzelne Vor- und Rücksprünge. Doch kann man sich die Erklärung der vorgekröpften Anbauten vielleicht auch anders vorstellen (vgl. dazu den Anfang des folgenden Kapitels).

Daß das Pfeilerbruchstück Eph. Fig. 173 wahrscheinlich gar nicht zur Bühnenfront gehört, da es verbaut gefunden wurde, habe ich schon erwähnt. Das gleiche dürfen wir aber auch von den Gewölbsteinen Eph. Fig. 172 annehmen, wenigstens insoweit, als sie wohl nicht der Fassade angehört haben. Niemann hat das dritte dieser Werkstücke zum Anlaß genommen, um in seiner einen Variante zwei Fensteröffnungen anzuordnen. Solche passen aber, noch dazu abgeschlossen mit Archivolten sehr schlecht zum Charakter der Säulenfassade, wogegen die übrigen Seiten des Bühnenhauses sicherlich derartige Lichtgaden besessen haben. Bei den zwei anderen Werkstücken führt der Charakter der Steinbearbeitung nach Niemanns eigener Feststellung eher auf die Zugehörigkeit zum hellenistischen Theatergebäude. Und ebenso machen die Spuren von Gittereinsätzen eine Verwendung in der Architektur der römischen scaenae frons wenig wahrscheinlich. Ich schlage also vor, die beiden letztgenannten Fragmente auch fernerhin bei der Rekonstruktion der römischen Bühne ganz aus dem Spiel zu lassen, jenes andere Werkstück aber einer der Seitenfassaden oder der Rückfront des Bühnenhauses zuzuweisen.

Der Aufbau des dritten Geschosses.

Zunächst die Datierung! Ihre Erörterung führt uns sogleich mitten in eines der wichtigsten Rekonstruktionsprobleme am dritten Stockwerk hinein. So wie Niemann es in den zwei Varianten wiedergibt, erheben sich nämlich sofort zwei schwere Bedenken gegen seine Ergänzung:

1. Das Zurücksetzen des dritten Stockwerkes in der Weise, daß der massive Mauerkern desselben (vgl. Eph. Fig. 189) ganz und gar außerhalb der natürlichen Auflagerfläche des Mauerwerkes der unteren Geschosse fällt, ist eine konstruktiv

höchst problematische, ohne Parallelen dastehende und auch ästhetisch wenig befriedigende Lösung.

2. Es fällt ebenso stark aus dem Rahmen aller sonstigen Überlieferung, wenn die Ordnung dieses dritten Geschosses nicht einmal mehr die Achsen der zwei unteren einhält.

Zu 1. ist zu bemerken: Niemann und auch Heberdey-Wilberg denken sich (vgl. Eph. 48 und 93) die Sache so, daß die acht aus älteren Werkstücken aufgeführten Pfeiler im Saal »A« (vgl. Eph. Fig. 95 und 189), die weder mit den Verstärkungsmauern noch dem unteren Deckengewölbe im Verband stehen, dieses durchbrechen und noch jetzt bis zu 2 m darüber emporragen, für den Aufbau des dritten Stockwerkes das erforderliche Auflager nach rückwärts schufen. Denn Niemann stellte in seinen beiden Vorschlägen das dritte Stockwerk so auf die Bühnenmauer, daß seine vordersten Sockelausladungen mit der Attikaflucht bündig lagen. Dabei kam es ihm als Architekt schon sonderbar vor, daß die Stärke der unteren Bühnenmauer geringer sei, als die Tiefe des dritten Stockwerkes. Diese beträgt ziemlich genau 2 m; die Bühnenmauer ist aber nur 1,60 m dick! Demnach kommt sein drittes Geschoß mit einem erheblichen Teil, dem eigentlichen Mauerkern, auf die Gewölbe des Bühnenhauses zu stehen, was er selbst nur unter der Voraussetzung für möglich hielt, daß ein solcher Aufsatz ursprünglich nicht geplant war.

Aber auch dann möchte man eine derart gezwungene Annahme lieber vermieden haben. Wer weiß, wie ungern noch heutzutage im Zeitalter des Eisenbeton jeder ernste Baumeister und Statiker trotz der ungeahnten technischen Möglichkeiten und Konstruktionsmittel unserer Zeit sich entschließt, Tragmauern nicht auf ihre natürliche feste Unterlage zu setzen, wird dem antiken Bauwerk gegenüber mit der Voraussetzung solcher Konstruktionsmethoden sehr vorsichtig und zurückhaltend sein. Das Unnatürliche einer derartigen Anordnung kommt denn auch schon im Querschnitt für jeden statisch Empfindsamen voll zur Geltung. Ich will nicht sagen, daß diese Ergänzung überhaupt unmöglich wäre. Man muß ihr aber aus dem Wege gehen, sobald auf andere Weise eine einwandfreie Lösung gefunden werden kann. In unserem Falle hängt das davon ab, daß

1. die offensichtlich später eingebauten acht Pfeiler auch ohne diese Annahme einen vernünftigen Zweck erkennen lassen;
2. das dritte Geschoß in anderer Weise in befriedigenden Zusammenhang mit seinem Unterbau gebracht werden kann.

Auf Punkt 1 ist die Antwort nicht schwer. Heberdey selbst gibt sie uns Eph. 48, indem er sagt: »Da den acht Pfeilern im Obergeschoß gleichartige an der Westwand entsprechen, haben sie sicherlich, wie auch im Schnitt (Eph. Fig. 96 und 189) angenommen, Gurtbogen getragen, auf denen Tonnengewölbe für die Decken der oberen Stockwerke auflagen.« Genügt denn diese Zweckbestimmung nicht vollauf? Aus der Existenz der Pfeiler allein kann man also jedenfalls nicht die Notwendigkeit ableiten, das dritte Geschoß als derartig stark zurückgesetzten Aufbau anzunehmen. Damit können wir nun aber auch auf die eingangs aufgerollte Datierungsfrage eine Antwort geben. Denn erst der, wie sich zeigt, durchaus nicht genügend motivierte

konstruktive Zusammenhang, in den die frühere Forschung die acht großen Pfeiler mit der Erbauung des dritten Stockwerkes gebracht haben wollte, gab Heberdey Veranlassung, diese ganze Aufbauperiode genauer zu datieren. Drei Momente bestimmten ihn, den Bau des dritten Stockwerkes in den Anfang des 3. nachchristlichen Jahrhunderts zu setzen:

a) Durch den Einbau der Pfeiler wurden an den Schmalseiten des Bühnenhauses Türöffnungen verstellt, die erst um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. angelegt worden waren.

Diese Tatsache ist ohne Belang, sobald wir den konstruktiven Zusammenhang der Pfeiler mit dem Aufbau des dritten Stockwerkes verneint haben.

b) Die Einbauten an den Enden des Erdgeschosses, die dem Umbau unter Vedius Antoninus zuzuschreiben sind, verwenden in den Sockeln noch das ältere Material, und die Auswechslung der Orthostaten hat die von ihnen verdeckten Teile nicht betroffen.

Hier darf ich auf das im 1. Kapitel (S. 281 unten) Gesagte verweisen. Darüber hinaus sind wir nicht berechtigt, aus dieser Beobachtung für die zeitliche Festlegung unserer Umbauperiode Schlüsse zu ziehen.

c) Eines der Ersatzgesimse des zweiten Geschosses ist aus einer Wandquader hergestellt, die in der früheren Verwendung eine Inschrift aus Commodus' Zeit (Eph. Nr. 20) trug.

Zu c) ist zu bemerken, daß es durchaus willkürlich ist, wenn Heberdey die späteren Reparaturen an den Gesimsen und Giebeln des zweiten und Sockeln des ersten Stockes mit dem Aufbau des dritten Stockwerkes der scaenae frons in einen so unmittelbaren Zusammenhang bringt.

Aus diesen Darlegungen geht das eine hervor, daß kein ernstlicher Anlaß besteht, zwischen der Erbauung der unteren Geschosse und dem nachträglichen Stockwerkaufsatz einen bedeutenden Zeitunterschied anzunehmen, jedenfalls nicht auf Grund exakter äußerer Indizien. Wir werden daher gut tun, für die Entscheidung der Datierung lediglich die stilistischen Merkmale gelten zu lassen. Darnach kann bei der weitgehenden Formenmischung in der Gliederung des dritten Stockwerkes von einer gleichzeitigen Hochführung in unmittelbarem Anschluß an das zweite Geschoß wohl auch nicht die Rede sein. Dagegen ist man m. E. angesichts der verschiedenen Behandlung der Ornamente und architektonischen Gliederungen auf dem richtigen Weg, wenn man zwischen beiden Bauperioden einen zeitlichen Abstand von höchstens einhundert Jahren annimmt, wobei die Auswechslungsarbeiten dann immer noch einmal siebzig Jahre später stattgefunden haben mögen. Wer aber auf Grund der stilistischen Beobachtungen trotzdem an dem bei Heberdey angenommenen Zeitunterschied festhalten will, möge berücksichtigen, daß solche Tatsachen allein nicht immer den Mangel jeden technischen Anhaltspunktes ersetzen können.

Nun aber zurück zur Rekonstruktion!

Zu 2. Konnten wir feststellen, daß die Existenz der acht Pfeiler auch auf andere Weise eine befriedigende Erklärung findet, so müssen wir uns jetzt noch fragen, wie die Stellung des dritten Geschosses auf der Attika nun wirklich gewesen sein mag.

Das Zurücksetzen habe ich aus konstruktiven Gründen abgelehnt. Es hätte auch ästhetisch alles eher, denn glücklich gewirkt. Die Überschneidungen würden je nach dem Standpunkt so ungünstig das Gesamtbild beeinflußt haben und der ganze Zusammenhang mit den unteren Stockwerken wäre ein so loser gewesen, daß der Aufbau auf den ersten Blick als ein dürftiges Flickwerk sich zu erkennen gegeben hätte. Solche Schwächen dürfen wir selbst einem Baumeister des 2. Jahrhunderts n. Chr. noch nicht zutrauen!

Am nächsten läge ohne Zweifel, den Aufbau des dritten Geschosses in der Weise vorzunehmen, daß auch im Schnitt die durchgehenden Achslinien erhalten bleiben und also Freistützen auf Freistützen und Pilaster wieder auf Pilaster zu stehen kommen. Diese Ergänzung, so sympathisch sie uns sicherlich wäre, verbietet sich jedoch infolge der nachweisbaren Maße der Architravaussprünge des dritten Stockwerkes, welche bedeutend geringer sind als unten (1,09 m gegenüber 1,35 m im zweiten Geschoß), und der deutlichen Akroterienreste, welche den aufgefundenen Giebeleckstücken des zweiten Geschosses regelmäßig angearbeitet sind. Ein unmittelbares Aufsetzen der dritten Ordnung auf den Tabernakeln des zweiten Stockes unter völliger Beibehaltung der Achsen im Querschnitt, etwa wie beim Nymphäum zu Milet, verbieten also die Funde. Es ist in der Regel auch nur dort denkbar, wo die Fassade aus einem Guß entstand oder wenigstens schon von vornherein mit dem Aufsatz eines dritten Stockwerkes gerechnet wurde. Beides war in Ephesos nicht der Fall!

Aber brauchte denn damit wirklich schon auf jede Achsenbeziehung, die zweifellos viel zur organischen Verbindung von Alt und Neu beitragen könnte, verzichtet zu werden? Zwischen dem gänzlichen Zurück hinter die untere Ädikulenarchitektur und einem völligen Vornebleiben in deren Front gab es doch vielleicht noch einen Mittelweg, in gleichem Maße ästhetisch wertvoll wie statisch einwandfrei. Man rückte einfach so weit zurück, daß die Freisäulen der dritten Ordnung auf die Achsen der Wandpilaster der ersten und zweiten zu stehen kamen.

Probieren wir auch hier einmal, wie eine solche Lösung im einzelnen mit dem Grabungsbefund und Baufortgang zusammenstimmt! Die Gesamttiefe von Mauer und davorgestellter Säulenfront beträgt nach den Grabungsresultaten 3,26 m in jedem der beiden ersten Stockwerke. Gerechnet ist dieses Maß von der rückwärtigen Flucht der Fassadenmauer bis zur Mitte der freien Säulenstellung. Während es sich im Erdgeschoß auf die Stärke der Mauer, den Pilastervorsprung und den Abstand des Stützenmittelpunktes von Pilastervorderflucht im Verhältnis 1,75 : 0,36: 1,15 verteilt, ist diese Austeilung im ersten Stockwerk mit 1,64 : 0,51 : 1,11 nachgewiesen; also ein Zurückspringen der Mauer des zweiten Stockes gegenüber der des ersten um 11 cm! Die Fig. 178 Eph. gibt für das dritte Stockwerk die analogen Abmessungen. Sie betragen 0,84 m, 0,10 m und 0,80 m. Als Fixpunkt bei der Aufeinandersetzung der drei Stockwerke müssen wir nach dem Gesagten jene Ebene annehmen, in welcher die Wandpfeilerachsen der zwei unteren und die Freistützenachse des obersten Stockwerkes liegen. Genau genommen weichen ja allerdings die Achsen der untersten Pilaster von den in dieser Ebene befindlichen Loten um 3,5 cm ab, wenn wir die zwei ersten

Stockwerke mit ihren äußersten Grenzflächen aufeinander bündig setzen. Das braucht uns aber bei der Bezugnahme des zweiten und dritten Stockwerkes untereinander nicht weiter zu stören. Gehen wir von dem genannten Fixpunkt aus zurück, so ergibt sich beim zweiten Stockwerk ein Maß von 1,64 + 0,25 (die Abrundung des halben Zentimeters — vgl. Eph. Fig. 146 links oben — im gleichen Sinn, in dem die Verschiebung der Parterreachsen nachgewiesen ist, erscheint wohl zulässig!) = 1,89 m; beim dritten Stockwerk ein solches von 0,84 + 0,90 = 1,74 m. Das bedeutet nichts anderes, als daß nach den aus den Funden zu entnehmenden Abmessungen die Mauer des dritten Stockwerkes beim Aufbau gegenüber den beiden tieferen um 15 cm abgesetzt wurde, eine Tatsache, die den späteren Geschoßaufbau in einem jedenfalls viel natürlicheren Licht erscheinen läßt, als die bisherige Hypothese. Schon im Schnitt sieht ein solcher Zusammenhang der alten und neuen Mauerteile wesentlich günstiger aus und dürfte seine statische und praktische Berechtigung behalten, auch wenn ein unmittelbares Zurschautreten dieses Sockelabsatzes von 15 cm durch das zunächst anschließende Bühnenhausdach unmöglich gewesen sein mag.

Der Grabungsbefund bestätigt also die von mir vorgeschlagene Kombination in zwanglosester Weise. Nicht anders ist es mit der Erklärung, die wir aus dem Baufortgang für dieselbe entnehmen können: Daß bei der Annahme einer unmittelbar aneinanderstoßenden Bauzeit des zweiten und dritten Stockes die Emporführung des letzteren nach meinem Vorschlag keine Schwierigkeiten gemacht hat, sieht man wohl ohne weiteres ein. Die Attika wurde eben mit den Verkröpfungen über jedem Giebelstück in einem Zuge hochgeführt, darauf der Sockel der dritten Ordnung usw. Nun haben wir aber gesehen, daß wir trotz Wegfalls mehrerer der bei Niemann angeführten Argumente um die Annahme eines gewissen zeitlichen Unterschiedes in der Erbauung der zwei ersten und des dritten Stockwerkes doch nicht herumkommen. Wie kann sich dann der Baufortgang abgespielt haben? Es ist kein Zweifel, daß wir uns in diesem Fall die Attika über dem Hauptgesims des zweiten Stockes ursprünglich wohl unverkröpft durchlaufend vorstellen müssen. An sie liefen die sieben Giebel stumpf an. Denn zur Anordnung von Vorsprüngen an dieser Attika bestand zunächst gar keine Veranlassung. Das änderte sich jedoch mit dem Aufbau des dritten Geschosses. Wollte man seine Freisäulen, wie ich annehme, über die Pilaster der zweiten Ordnung setzen, so erforderte dies nicht nur beim Sockel jenes dritten Geschosses, sondern auch schon an der Attika die Anordnung entsprechender mäßig tiefer Vorbauten, die als Auflager der Säulenfußpunkte dienten. Sie nun nachträglich der glatten Attika über jedem Giebel anzufügen, machte weder statisch noch konstruktiv Schwierigkeiten. Ging doch ihre Ausladung über die unteren Pilastervorsprünge nur ganz wenig hinaus und war ein engerer Verband mit dem alten Mauerwerk bei der geringen Höhenausdehnung nicht von Bedeutung! Das Herstellen einer kleinen ebenen Unterlage durch leichtes Abnehmen der rückwärtigen Giebelfirste und das Abschlagen der entsprechenden geraden Gesimsstücke an der Attika genügte, um die erforderlichen Anbauten in handwerklich einwandfreier Form ohne Schwierigkeit zu vollziehen. Hatte man die auf solche Weise leicht zu gewinnenden acht kleinen Anstückelungen an der Attika nur einmal fertig, so war damit die Unterlage für das Aufsetzen des

neuen Stockwerkes nach jeder Richtung vorhanden. Ich darf also ein volles Aufsitzen des dritten Geschosses in der Weise, daß seine Freisäulen auf die Pilaster des zweiten zu stehen kamen, von allen Möglichkeiten, die durch Situationen und Überlegung gegeben sind, als die allein wahrscheinliche bezeichnen.

Als zweites hauptsächlichstes Bedenken, welches man gegen die Niemannschen Ergänzungsvorschläge hegen muß, habe ich oben die Tatsache bezeichnet, daß es ganz allen sonstigen Beobachtungen und Erfahrungen widerspricht, wenn angenommen wird, die Säulen der dritten Ordnung hätten in der Frontalansicht nicht einmal mehr die Achsen der unteren Stützen eingehalten. Durch zwei Umstände wird das Bedenkliche dieser Annahme bei Niemanns Rekonstruktionen im Ephesoswerk allerdings etwas verschleiert (vgl. darüber auch S. 287). Niemann hat die Mehrzahl seiner Ergänzungsskizzen zur römischen Bühnenwand — eine Ausnahme macht nur Taf. VI — , soweit sie über die Wiedergabe bloßer Einzelmotive mit durchaus örtlicher Begrenzung hinausgehen, in perspektivischen Zeichnungen niedergelegt, die in gleichem Maße durch die Sicherheit der den Stift führenden Hand fesseln, wie durch die reizvolle Art, mit der aus dem Gegenstand malerische und graphische Effekte herausgeholt sind. Es war jedenfalls seine Überzeugung, auf solche Weise sich am schnellsten und leichtesten verständlich zu machen. Daß freilich die beste perspektivische Skizze die geometrische Aufrißzeichnung nie entbehrlich machen kann, besonders, wenn es sich um Fassadenrekonstruktionen handelt, hätte er bedenken sollen. Denn er täuschte sich vielleicht durch sein Verfahren selber etwas hinweg über die großen Schwächen der Achsenanordnung im dritten Geschoß. Man mache nur einmal einen Versuch, seine Abbildungen Eph. Taf. VIII und IX in Orthogonalprojektion zu übertragen! Abgesehen davon, daß sich sofort zeigt, wie sehr diese beiden Schaubilder auch in den einzelnen Proportionen von den etwa in Taf. VI auf Grund des Sachbefundes angenommenen Verhältnissen abweichen, wird das Störende, ja Unmögliche einer so freien Achsverteilung im obersten Geschoß dadurch viel sinnfälliger werden. Man wende nicht dagegen ein, eine Aufrißzeichnung bedeute eben eine so willkürliche Abstraktion gegenüber der Wirklichkeit, daß sie nicht als Maßstab dieser oder jener Rekonstruktion dienen könne. Es ist allerdings richtig, daß bei der wirklichen Betrachtung das Bild auch einer Fassadenfront immer wieder sich verschiebt und verändert. Nun vermindert sich bei der Betrachtung aus gewisser Ferne, die doch hier die Regel bildete, die Verschiebung der orthogonalen Lagenbeziehungen einer nicht allzu tiefen Fassadenfront an sich sehr rasch. Aber auch davon abgesehen müssen wir der Orthogonalzeichnung, wie es in der Entwurfsarbeit des Architekten die Regel bildet, in der Beurteilung eines Bauwerkes eine entscheidende Bedeutung beimessen. Denn es ist eine dem Praktiker geläufige Erfahrungstatsache, daß die absoluten Verhältnisse und geometrischen Abstimmungen einer Fassade in ihrem Aufriß von fast jedem Standpunkt aus entscheidend mitsprechen und der empfängliche Beschauer bewußt oder unbewußt dem perspektivischen Bild jene Momente außerordentlich schnell abliest. Diese psychologische Tatsache, die nichts zu tun hat mit jenen Symptomen entwicklungsgeschichtlicher Natur, welche bei dem einen Bauwerk frontale Einstellung des Beschauers verlangen, während sie bei dem

anderen ein absichtliches Hinarbeiten auf Schrägansichten und Verkürzungen erkennen lassen, kann uns die Bedeutung der Orthogonalansicht auch auf dem Gebiete der Rekonstruktionen meines Erachtens nicht hoch genug einschätzen lassen. Hätte es Niemann ebenfalls getan, so wäre er vielleicht schon dadurch von der falschen Fährte abgelenkt worden.

In unserem Fall kommt schließlich noch hinzu, daß unter der Voraussetzung einer Achseneinhaltung im Schnitt, wie ich ihre Notwendigkeit vorhin bewiesen habe, eine derart freie Verteilung der Säulen über die ganze Front schon mangels des nötigen Auflagers unmöglich gewesen wäre. Man sieht, es zieht eine Folgerung die andere sofort nach sich. —

Ein zweites gleichfalls schon früher erwähntes Moment, durch das Niemann die Unwahrscheinlichkeit seiner Lösung äußerlich zu mildern suchte, war die Beibehaltung der fünf Hauptachsen der Fassade im 3. Stockwerk bei beiden Varianten. Dadurch bringt er eine scheinbare Bindung in das System hinein, ohne in Wahrheit an den entscheidenden Punkten etwas geändert zu haben. Ich möchte sogar glauben, daß diese teilweise Beibehaltung des Achsensystems die Willkür der Stützenverteilung an den anderen Stellen eher noch stärker hätte empfinden lassen. Niemann war es selbst recht wenig behaglich bei diesem Rekonstruktionsverfahren zu Mute; er suchte es gleichsam zu rechtfertigen mit dem Hinweis, daß die engere Säulenstellung den geringeren Gebälkmaßen und der hiervon abhängigen verminderten Säulenhöhe entsprochen habe. Davon kann nun gar keine Rede sein. Daß diese Dinge miteinander im allgemeinen wenig zu tun hatten, zeigt die Baugeschichte. Denn an vielen Fassaden der alten und neueren Architektur wird aus solcher Abstufung der Gebälkdimensionen die Niemannsche Konsequenz nicht gezogen, während gerade da, wo tatsächlich über die Achspunkte der unteren Geschosse in den höheren Etagen hinweggegangen wurde, z. B. bei Peträischen Stockwerkgräbern, die Verjüngung der Geschoßhöhen nicht in entsprechendem Umfang stattgefunden hat. Daß aber Felsfassaden überhaupt diese Freiheit sich erlaubt haben, kann bei ihrer doch etwas anderen Stellung zu statischen Anforderungen und Gesetzen nicht überraschen. Niemals dürfen wir aus solchen Vorbildern das Gleiche für unsere Fassade ableiten.

Was war aber nun der eigentliche zwingende Grund für die Achsenverschiebung, dem Niemann nicht glaubte sich entziehen zu können? Die Eph. Fig. 177 abgebildeten Bruchstücke »A« — »G« lassen sich mit Sicherheit zu einem segmentförmigen Architrav zwischen zwei freitragenden kürzeren Stücken gerader Gebälkteile zusammenfügen. Dabei ist bei den Stücken »D« und »E« die gerade Linie des Wandanschlusses, wo die Steine mit einem Falz von 0,20 m Breite in die Hinterwand der Nische eingriffen, gut erhalten und durch ihre Gesamtlänge der Abstand zwischen den senkrecht zur Wand laufenden ausspringenden Architraven »C« und »F« ziemlich genau gegeben. Niemann maß ihn mit 2,175 m und errechnete hieraus die Achsweite der an den Enden der Rundung stehenden Säulen zu 3,15 m. Es wiederholt sich hier, wie er meinte, ein Baugedanke des unteren Stockwerkes in kleinerem Maßstab. Denn dort beträgt die Achsenweite der an den Enden der Rundung stehenden

Säulen mehr als 4 m. Hierin allein liegt der Sachbefund, der Niemann hinderte, die unteren Achsen im dritten Stock beizubehalten. Es ist nun allerdings sicher, daß das beschriebene Rundarchitravmotiv sich auf der Mehrzahl der unteren Wandfelder mit ihren Achsenzwischenräumen von über 4 m nicht aufsetzen läßt. Unter den sieben Wandfeldern der unteren Stockwerke haben wir aber auch solche mit bedeutend engerer Säulenstellung, nämlich das zweite und sechste. Da das Eph. Fig. 182 abgebildete Architravbruchstück auf mindestens paarweises Auftreten des Motivs hindeutet, wären also an und für sich diese beiden Nischen wohl geeignet. Prüfen wir einmal, wie sich die Architravmaße dazu verhalten würden! Die Achsweite beträgt beim zweiten und sechsten Feld nur 3,34 m; sollte nicht vielleicht hier eine Einpassung denkbar sein? Eine Differenz von kaum 20 cm kann bei den sonst an der Bühnenfront beobachteten Unregelmäßigkeiten m. E. nicht von ausschlaggebender Bedeutung sein. Erklärt doch Niemann selbst beispielsweise an dem Architrav Eph. Fig. 143 der mittleren Ordnung einen ähnlichen Unterschied von 0,25 m aus der Sorglosigkeit der Arbeit. In unserem Fall kommt aber noch hinzu, daß die Form der Werkstücke auch den Grad der Exaktheit bei der Messung und Aufnahme beschränken mußte. Die Bruchstücke »D« und »E« sind, das zeigt Eph. Fig. 177 deutlich, nicht unmittelbar aufeinander gepaßt. Läßt auch der gerade Falzrand eine erhebliche Auseinanderziehung kaum zu, so würde eine solche, in nur sehr geringem Umfang vorgenommen, doch schon die bei Niemann errechnete Differenz ausgleichen. Es wäre wohl müßig, ohne den Steinen selbst gegenüberzustehen, hier über das wirkliche genaue Maß der Spannweite Abschließendes sagen zu wollen. Festgestellt muß aber werden, daß nach dieser Sachlage eine Anordnung des Segmentbogenmotivs über den Wandfeldern »2« und »6« der unteren Geschosse, allein nach den Abmessungen beurteilt, auf jeden Fall möglich und zulässig erscheint. Denn daß die Säulenpaare zu Seiten der Nische oben enger gestellt worden wären, als es unten der Fall gewesen ist, war lediglich eine Vermutung Niemanns, die aufrecht zu erhalten nach meiner Erklärung des Zusammenhanges kein Anlaß mehr besteht.

Stilkritisch nun hat die Einfügung des Rundgebälks, jedenfalls mit untergeschobenem Stützenpaar, an der von mir vorgeschlagenen Stelle zweifellos manches für sich:

1. Können wir jetzt auch die übrige Motivverteilung im dritten Stockwerk unter ausschließlicher Beibehaltung der alten Achsen durchführen.
2. Werden dadurch die Kombinationsmöglichkeiten bedeutend eingeschränkt und wir trotz der Mängel in der Erhaltung einer eindeutigen Rekonstruktion auch dieses dritten Geschosses sehr viel näher gebracht.
3. Deutet die Versetzung des Motivs auf die äußeren Lücken der durch den Einbau im Erdgeschoß geschaffenen Reihe auf eine gewisse Gesetzmäßigkeit der Anordnung hin, welche uns wohl berechtigt, nun auch im mittleren Wandfeld des obersten Stockwerkes trotz Fehlens entsprechender Funde eine ähnliche Lösung zu ergänzen. — Wir gelangen damit für das zweite, vierte und sechste Wandfeld der dritten Ordnung ganz von selbst zu der von mir gezeichneten Rekonstruktion.

Als Material für die weitere Motivbildung stehen uns zunächst noch die Gesimsplatten Eph. Fig. 183 zur Verfügung. Niemann ergänzt sie in zwei Vorschlägen Eph. Fig. 184 und 185. Der erste hat wohl die größere Wahrscheinlichkeit für sich. Denn das Einschalten eines längeren geraden Gebälkstückes wirkt immer sehr hart in einem an sich abgerundeten Nischenzug. Es entsteht dadurch eine Nischenform, die man im allgemeinen nach Möglichkeit zu vermeiden suchte. Viel lieber wurde in solchen Fällen zum Korb- oder elliptischen Bogen gegriffen, wie ich dies auch im neuen Ergänzungsvorschlag für das Mittelmotiv angenommen habe. Ganz willkürlich und unbegründet wäre aber der Bogenansatz unter 60°, da doch stets der Viertelkreis den natürlichen Übergang zwischen zwei zu einander senkrechten Geraden bildet. Entscheiden wir uns also im Prinzip für die der Anordnung Eph. Fig. 184 zu Grunde liegende Idee, so dürfen wir doch auch sie nicht kritiklos hinnehmen. Niemann errechnet die Achsweite der Säulen »d« und »e«, wie er selbst betont, nur annähernd zu etwas weniger als 2 m. Da das erhaltene Bogenstück von 0,23 m an dem Werkstück Eph. Fig. 183 »A« nicht lang und auch nicht genau genug gearbeitet ist, um aus seiner Krümmung direkt den Radius zu bestimmen, erschließt er dieses Maß aus der Entfernung des Scheitelpunktes (b) von der Architravvorderkante (c), die er als bekannt ansieht, da die Nische, welcher das Gesimsstück angehörte, nicht tiefer gewesen sein kann, als die segmentförmige Nische in Fig. 177. Damit wären, so meint er wenigstens, auch Radius und Nischenweite gegeben. In dieser Überlegung kann ich Niemann nicht ganz beistimmen. An sich besteht zwischen beiden Motiven kein engerer Zusammenhang. Das geht vor allem daraus hervor, daß vor jenem Segmentgebälk die Rückwand in rechteckiger Einziehung zurücksprang, um das eingeschobene Stützenpaar aufzunehmen, während im vorliegenden Fall die Wand auch nach Niemanns Annahme Eph. Fig. 184 in gerader Flucht durchgeführt ist. Dadurch ergeben sich hier und dort verschiedene, wenn auch in Rücksicht auf die Gesamtwirkung wohl nicht sehr stark von einander abweichende Tiefenverhältnisse. Freilich kann die Differenz, wie ein Blick auf Fig. 178 lehrt, kaum von Bedeutung gewesen sein. Ein Trugschluß ist es aber, wenn Niemann aus der Entfernung (b)—(c) (Eph. Fig. 184), sowie dem Ansatzpunkt und Ansatzwinkel des kleinen Bogenstückchens bei »A« den Radius bestimmen zu können glaubt, wo er doch selbst sagt, daß die Anhaltspunkte zur Messung der Krümmung nicht genügen. Es steht ja damit auch gar nicht fest, ob diese an allen Stellen überhaupt gleich gewesen ist und bleibt außer der Annahme eines Kreissegmentbogens ebenso auch die einer elliptischen Rundung offen. Lag nur eine kleine Abweichung der Kurve von der reinen Kreisbogenlinie in diesem Sinne vor, so genügte es, um die Achsweite gleich um mehrere Dezimeter zu vergrößern. Wir haben für die Ergänzung also in dieser Hinsicht zum mindesten einen Spielraum von 1,90 bis 2,50 m. Solcher Motivbildungen gab es, da drei Eckstücke vorhanden sind, wenigstens zwei. Nachdem die geringe Achsweite keinesfalls ein Einschieben von Zwischenstützen notwendig machte, bestand auch kaum ein Anlaß zur Ausbildung eines Mauerrücksprunges an dieser Stelle. Das hat Niemann in seiner Fig. 184 schon in zutreffender Weise berücksichtigt. Damit aber eignet sich das Motiv nicht nur zur Einfügung an der Stelle von Wandfeldern, sondern auch

gleichermaßen über irgend einem der gekuppelten Architrave der unteren Geschosse. Erstere mit ihren Achsweiten von über vier Metern kommen nach der entwickelten Maßberechnung hier auch gar nicht in Frage. Dagegen liegt es nahe, über den beiden großen Segmentgiebeln an den Flügeln, wo ja durch die nunmehr ermöglichte Beibehaltung der Achsen ebenfalls weitere Interkolumnien sich ergeben, eine besondere Architravführung anzunehmen. Würde bei den schlankeren und feineren Gesamtproportionen doch ein gerades Gebälk hier leicht zu einem unnatürlich gespreizten Eindruck der gekuppelten Säulenmotive führen. Eine Ergänzung in Form der gleichfalls nachgewiesenen detachierten Säulen an diesen Plätzen sähe aber nicht weniger dürftig und schwächlich aus. Berücksichtigen wir andererseits, wie gut nach dem Gesagten dieses Rundmotiv in den Maßen bei einer Achsweite von 2,35 m an diese Stelle paßt, so kann kaum mehr ein Zweifel sein, daß wir es den beiden Flügeltabernakeln zuzuweisen haben.

Erübrigt noch die Unterbringung des Motivs der »detachierten« Säulen, nach dem Werkstück Eph. Fig. 183 »D« schon von Niemann in Fig. 187 richtig ergänzt und zweifellos in symmetrischer Wiederholung anzunehmen! Da wir ohne Grund über die durch die Funde bedingte Anzahl des Auftretens eines solchen Motivs nicht hinausgehen sollen, habe ich die zwei detachierten Säulen zu beiden Seiten des Mittelwandfeldes angeordnet. Hier ist die besondere Komposition immerhin durch die größere Länge des mittleren Rundarchitravs berechtigt, ohne daß man ihre Wiederholung neben den beiden anderen Rundarchitraven annehmen müßte. Auch ist ihr Auftreten an solchem Platz durch Analogien wie am Theater zu Milet und an afrikanischen Monumenten belegt. Wollte man die detachierten Säulen etwa den Flügeln zuweisen wie am Nymphäum zu Milet, so müßten 1. vier solcher Säulen angenommen werden, was, da in den Funden nicht begründet, besser unterbleibt; 2. müßte das dort von mir angeordnete Motiv nach der Mitte rücken. Hier würde es aber außerordentlich gepreßt und neben dem ziemlich weit gespannten Mittelbogen nichts weniger als harmonisch wirken. —

Damit hoffe ich gezeigt zu haben, daß wir auch bei dem scheinbar so spärlich überlieferten und von Niemann nur nach der Phantasie rekonstruierten dritten Stockwerk zu einem, wenn nicht in allen Einzelheiten gesicherten, so doch in den wesentlichen Zügen der Gliederung archäologisch wohl begründeten Wiederherstellungsresultat gelangen können. Sehr zurückgehalten habe ich mich absichtlich in der Ausschmückung dieses auf solche Weise rekonstruierten dritten Stockwerkes. Daß auch hier etwa in den Flügelinterkolumnien sowie dem zweiten, vierten und sechsten Wandfeld Statuenschmuck Platz gefunden hat, ist wohl zu vermuten. Es scheint mir aber wenig empfehlenswert, ohne reale Unterlagen hierüber exakte Angaben zu machen. Ebenso kann in den neutraleren Wandfeldern »eins«, »drei«, »fünf« und »sieben« irgendeine dekorative Belebung architektonischer, plastischer oder farbiger Natur (man darf vielleicht an ein Bas-Relief oder eine Marmorinkrustation denken) Platz gefunden haben, jedenfalls aber so diskret, daß der Charakter jener Stellen als unbetonter »Silben« zwischen den drei anderen synkopischen und scharf akzentuierten in der Reihe dieses architektonischen Metron nicht verwischt wurde.

Abzulehnen ist der Gedanke, als ob in den in meiner Rekonstruktion leer gelassenen Wandflächen Fenster oder gar größere Durchbrüche der Mauer vorhanden gewesen sein könnten, was Niemann nach der Form des Pilasterkapitäls »N« in Fig. 178 für möglich halten möchte. Eine Durchbrechung der Mauer und Anordnung freistehender Pfeiler, wie bei »M« in Fig. 178, sodaß gleichsam eine »luftige Attika« als Gesamteindruck des Geschoßaufbaus entstanden wäre, würde dem Charakter dieser stets fassadenmäßig an eine Rückwand angelehnten Prunkbauten zuwiderlaufen und ohne jede Analogie aus dem Kreis der bisher nachgewiesenen Aufbauformen bleiben. Es ist doch wohl so, daß dieses Vollkapitäl von 0,88 m Breite an das Ende der Bühnenwand zu verweisen ist (s. Eph. Fig. 171 bei »D«), wo ja eine vorspringende Bühnenhausmauer, an welcher die Profile hätten anlaufen müssen, wie bei den zwei unteren Geschossen, nicht mehr vorlag.

Den vielfach verkröpften Sockel mit Girlandenfries habe ich gleich Niemann unter der dritten Ordnung angebracht. Er vermittelt dort zwanglos zwischen ihr und der Attika. In der Orthogonalansicht mag vielleicht dadurch das massive Mauerband, welches zwischen die zwei oberen Ordnungen sich einschiebt, etwas breit und schwer erscheinen. Man darf aber nicht vergessen, daß die weit vorspringenden Giebel und zumal der große Mittelgiebel eine so starke Überschneidung der Attika in der perspektivischen Ansicht zur Folge haben, daß der Eindruck in Wirklichkeit ein wesentlich anderer war. Abgesehen von dem für die Attika in Anspruch genommenen Gesimsprofil Eph. Fig. 174, das ja wohl auch anderswo unterzubringen wäre, ist aus diesem Grunde ihre Einfügung nicht zu entbehren. Es widerspräche der sonst zu beobachtenden Übung, wollte man hier ein freies Überstehen der Giebel vor dem Aufbau des dritten Stockes annehmen. Daß ein Hinlaufen des Frieses an der Attika selbst nicht in Frage kommt, hat Niemann Eph. 91 unten schon nachgewiesen. Denn der Fries hat, nach dem Eph. Fig. 188 abgebildeten Bruchstück zu schließen, als Sockel die Bewegung einer vor die Wand heraustretenden Einzelsäule mitgemacht. Das traf jedenfalls in erster Linie unterhalb der »detachierten« Säulen zu. Dort hätte aber ohne Einschub der ungeschmückten Attika der einspringende Giebel dieses ganze Motiv so weitgehend verschluckt und verstümmelt, daß die Wirkung eine höchst unvorteilhafte gewesen wäre. Die Sockelverkröpfung würde hier gar keinen architektonischen Sinn gehabt und überdies zur Ausbildung mehrerer technisch recht bedenklicher Wasserwinkel geführt haben, die erst wieder besondere Vorkehrungen zu ihrer Trockenhaltung erfordert hätten. Auch an den übrigen Stellen wäre der Zusammenhang des Frieses alle Augenblicke störend unterbrochen worden und das ganze dritte Geschoß schließlich hinter dem Unterbau derart versunken, daß es beinahe zwergenhaft und jedenfalls sehr unorganisch gewirkt hätte. Das Aufsetzen des Frieses auf der Attika war also unter den Möglichkeiten, die dem Rekonstrukteur rein äußerlich zur Wahl standen, die ästhetisch und konstruktiv allein vertretbare. Der Sockel macht die Bewegung der gekuppelten Säulenpaare in gerader Linie soweit mit, als die Schaffung des notwendigen Säulenauflagers es erfordert. Welche Ergänzungen dadurch gelegentlich des Stockwerkaufbaues an der Attika nötig wurden, habe ich schon oben erwähnt. Eine Verkröpfung darüber hinaus ist

bei dem Sockel nur vor den »detachierten« Säulen angenommen, wo ja die Funde ihre Existenz bezeugen. Nicht ausgedehnt habe ich sie dagegen auf die Flügelsäulenpaare. Dort bestand weder nach den Fundstücken noch nach der Gebälkführung und Weite des Säulenzwischenraumes ein Anlaß dazu. Vor allem würde eine Verkröpfung hier das Einstellen irgendwelcher Freiplastik unmöglich machen, die man an diesen Punkten nach der besonderen Interkolumnienweite (Ädikulanischen, wie in den darunter befindlichen Feldern, hätten in jener Höhe keine Wirkung mehr erzielt) und betonten Lage auf den Flügeln der Fassade gerne voraussetzen würde.

Zuletzt noch ein Wort über die obere Begrenzung des dritten Geschosses! Ich glaubte hier nicht gegenüber Niemanns Vorschlägen irgendwelche Änderungen oder Zusätze machen zu sollen. Es schließt daher auch bei mir mit dem wagrecht laufenden Hauptgesims ab. Verblieb doch der eigentliche organische Abschluß der Fassade in ihrer einheitlichen Komposition nach wie vor oberhalb des zweiten Stockwerkes! Das dritte Geschoß konnte und wollte demgegenüber seinen Charakter als spätere Zutat nicht verleugnen. Es wäre eine Abschwächung der krönenden Wirkung seiner Gesamtanlage gewesen, hätte man ihm nun für sich noch einmal eine Folge von Giebelabschlüssen gegeben, die doch neben den größeren Dimensionen des zweiten Stockwerkes immer zierlich und schwächlich ausgesehen haben würden. So hat denn der horizontale Gesimsabschluß hier wohl seine Berechtigung: er hebt das letzte Stockwerk in der Gesamtheit heraus gegenüber den älteren Teilen der Fassade und unterstreicht seine Funktion als glänzendes und großzügiges Krönungsmotiv. Und selbst, wenn das ganze Bauwerk aus einem Guß wäre, würden dieser Ergänzung — man denke an das Nymphäum von Milet! — die Vorbilder nicht mangeln, weil der Schwerpunkt eben auch dann bisweilen gerne auf die Betonung des abschließenden Charakters des Gesamtstockwerkes im Rahmen der mehrgeschossigen Fassadenkomposition gelegt zu werden pflegte [1]).

Damit sind alle Punkte besprochen, in welchen mein neuer Rekonstruktionsvorschlag für die römische Bühnenfassade zu Ephesos von den bisherigen Versuchen abweicht. Im Resultat kann er jedenfalls für sich in Anspruch nehmen, erschöpfender und bestimmter zu sein als die Ergebnisse der früheren Untersuchung. Wenn es mir gelungen ist, auch den Nachweis für seine wissenschaftliche Berechtigung in überzeugender Weise zu führen, dann ist der Zweck dieser Zeilen erfüllt. Bleibt aber ein Rest, so teilt meine Arbeit die Unvollkommenheit aller menschlichen Forschung.

IV.
DIE STELLUNG DER EPHESISCHEN BÜHNENFRONT IM KREISE DER ZEITGENÖSSISCHEN FASSADENARCHITEKTUR.

Nun noch eine kurze stilistische Würdigung der neuen Rekonstruktionsergebnisse! Nicht zu erwarten hat der Leser hier eine systematische entwicklungsge-

[1]) Vgl. hierzu auch Dombart, Das Palatinische Septizonium 5, wo solche horizontalen oberen Abschlüsse für die Prunkfassaden geradezu als Regel angeführt werden.

schichtliche Darstellung. Sie bedürfte der Grundlage eines sehr viel reicheren Materials und mag vielleicht einmal anfallen als Blüte und Letztes einer gründlichen Untersuchung über das gesamte Fassadenproblem. Im Rahmen meiner monographischen Arbeit aber kann es sich nur um einen bescheidenen Versuch handeln, den allgemeinen Zusammenhang zu umreißen, in den unsere Bühnenfront auf Grund des neuen Wiederherstellungsresultates einzureihen ist.

Daß man sich dabei heutzutage nicht mehr auf das Theater allein stützen darf, auch wenn lediglich im Anschluß an eine Einzeluntersuchung ein besserer Standpunkt für die stilkritische Beurteilung erstrebt wird, hat v. Gerkan in dem schon zitierten Priene-Werk [1]) betont. Es treten neben die Bühnenfronten vor allem Fassadenbildungen an Nymphäen, die bisweilen durch die Ähnlichkeit charakteristischer Züge im Aufbau geradezu überraschen; dann aber auch Tore, Bibliotheken, kurz Vertreter fast aller baulichen Typen, die das Bild der hellenistisch-römischen Stadtanlagen, soweit es uns heutzutage bekannt geworden ist, beleben. In der Tat bestehen zwischen diesen Gruppen innere Stilzusammenhänge. Darüber finden sich auch sonst in der Literatur gelegentlich Hinweise, allerdings zumeist in dürftiger Form; seltener in kurzen entwicklungsgeschichtlichen Ausblicken im Anschluß an die ausführliche monographische Behandlung eines bedeutsamen Denkmals [2]).

Mit am frühesten hat Petersen bei der Beschreibung des Nymphäums von Side [3]) auf die verwandten Züge in den Prunkfassaden der großen römischen Wasserschlösser mit den scaenarum frontes hingewiesen [4]). Schließlich tut es auch Wiegand [5]), indem er besonders die Bühne des großen Theaters zu Pompei nach Koldeweys Grundriß mit der Nymphäumfassade vergleicht, die uns auf der Münze des Septimius Severus von Adrianopol erhalten ist [6]). — Auch das Ziel der gegenwärtigen Erörterung dürfte hinlänglich erreicht werden, wenn wir im Material uns im wesentlichen auf Theater- und Nymphäen-Fassaden zur Illustration der künstlerischen Atmosphäre unseres Rekonstruktionsversuches konzentrieren.

Die örtliche Abgrenzung dürfen wir nicht zu knapp fassen, da sich gerade aus der Kenntnis von der weiten Verbreitung beider Typen die wichtigsten Gesichtspunkte für die Einfügung unserer Bühnenfront an richtiger Stelle ergeben. Das Gleiche gilt zeitlich. Der Begriff des »Zeitgenössischen« kann hier nur in einem weiteren Sinn verstanden werden, insofern es sich eben durchweg um Neu- oder Umbauten aus der Kaiserzeit handeln wird, für die als unterer Abschluß etwa das Ende des zweiten Jahrhunderts zu gelten hat.

Bei der Auswahl der zum Vergleich heranzuziehenden Denkmäler ist in Ansehung des besonderen Zweckes Beschränkung in mehrfacher Richtung geboten:

[1]) a. a. O. 112.

[2]) So Wiegand über Nymphäen in der mustergültigen Publikation des Nymphäums von Milet; v. Gerkan über Theater im Priene-Buch, Wulzinger in einem auf Kohls Untersuchungen fußenden Aufsatz über die Felsfassaden von Petra; in etwas anderem Zusammenhang Fiechter in der baugeschichtlichen Studie über das antike Theater.

[3]) Lanckoronski, Reisen in Pamphylien und Pisidien, Bd. I 44 ff.

[4]) Vgl. Chr. Hülsen, 46. Berliner Winckelmanns-Programm 33.

[5]) Zur Entwicklung der antiken Brunnenarchitektur, a. a. O. 84 ff.

[6]) J. Sieveking, R. M. XXI 1906, 93 Abb. 3.

1. führe ich nur solche Fassaden an, die in ihrer Erhaltung oder Wiederherstellung einige Anhaltspunkte für sicheres Arbeiten gewähren.
2. muß ich das Material auch, insoweit es ergänzt ist, als gegeben hinnehmen und eine vorherige Nachprüfung der Rekonstruktionen auf ihre wissenschaftliche Zuverlässigkeit mir versagen. Ich hoffe dabei allerdings, dieses Versäumnis in anderem Zusammenhang einmal nachholen zu können.
3. wird sich der Vergleich im allgemeinen auf die Erdgeschoßgrundrisse als den für die Beurteilung der Gesamtanlage ergiebigsten Teil beschränken und nur ausnahmsweise auch den Aufbau der einzelnen Obergeschosse mit in Betracht ziehen können.
4. kann es sich nur um die Heraushebung der wichtigsten Vergleichspunkte handeln, soweit sie eben für die Einordnung unserer Ephesos-Front ausschlaggebend erscheinen.

In diesem Sinne kommen als Vergleichsobjekte in Betracht:

Im Osten: Die Bühnenfassaden von Aizanoi[1]), Patara[2]), Priene[3]), Thermessos[4]), Sagalassos[5]), Aspendos[6]), Bosra[7]), Es'-Suhba[8]), Gerasa[9]); die Nymphäen zu Milet[10]), Aspendos[11]), Side[12]), Es'-Suhba[13]), Es'-Suhweda[14]), Aman[15]).

In Griechenland: Das Herodes Attikus-Theater zu Athen[16]) und die Exedra des Herodes Attikus in Olympia[17]).

Im Westen: Die Bühnenfronten zu Pompei[18]), Herkulanum[19]), Ferentum[20]), Segesta[21]), Syrakus[22]), Taormina[23]), Arles[24]) und Orange[25]); das Septizonium in Rom[26]).

In Afrika: Die Theater zu Dschemila[27]), Dugga[28]), Khamissa[29]) und das Septizonium zu Lambaesis[30]).

1) Texier, descr. de l'Asie mineure, Bd. I pl. 41 ff.
2) Texier, a. a. O. III pl. 181—184.
3) v. Gerkan, a. a. O. 83 ff. Abb. 9—10.
4) Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens, Bd. II 92 ff. Taf. X—XIII.
5) Lanckoronski a. a. O. II 152 ff., Taf. XXVI—XXX.
6) Lanckoronski a. a. O. I 91 u. 102 ff., Taf. XX—XXVI; Texier a. a. O. III pl. 232—241.
7) De Vogüé, Syrie centrale, pl. 5; Brünnow und v. Domascewski, Provincia Arabia III 47 ff., Taf. 50/51, Fig. 928—963.
8) Brünnow etc. III 169 ff., Taf. 52, Fig. 1059—1067.
9) Fiechter a. a. O. 96, Abb. 95.
10) Milet, Ergeb. d. Ausgrab. u. Unters., Bd. I H. 5
11) Lanckoronski a. a. O. I 98 ff., Taf. 18/19.
12) Lanckoronski a. a. O. I 139 ff., Taf. XXX—XXXI.
13) Butler, Arch. and other arts 82 ff., Fig. 133.
14) u. 15) Bisher. Aufn. mangelhaft; Amtl. Publ. d. Puchstein-Exped. steht noch aus.
16) Versakis, Eph. arch. 1912, 161 ff., Taf. VIII—XII.
17) Olympia, Erg. II 134 ff., Taf. 83—85.
18) Fiechter a. a. O. 76 ff., Abb. 68; v. Gerkan a. a. O. 104 ff.
19) Mazois, Les ruines de Pompei IV pl. 35—41; Mau, Pompei 540 ff., Fig. 297—298.
20) Galli, Boll. d'arte V 1911, 213 ff.
21) Puchstein, griech. Bühne 110 ff.; v. Gerkan a. a. O. 106 ff.
22) Drerup, A. M. XXVI 1901, 9 ff.; Rizzo, Il teatro greco di Siracusa, Milano 1923.
23) Fiechter a. a. O. 86, Abb. 76.
24) Fiechter a. a. O. 86 f., Abb. 77.
25) Caristie, Mon. ant. à Orange, pl. 33—50.
26) Dombart, Das palat. Septizonium zu Rom, München 1922.
27) Gsell, Mon. ant. de l'Algérie I 186 ff., Fig. 61, pl. 44—45.
28) Carton, Le théatre Rom. de Dougga, Paris 1902, pl. II—III.
29) Gsell a. a. O. I 189 ff., Fig. 62, pl. 46—47; Arch. Anz. 1901, 76, Abb. 5 und 1911, 267 ff., Abb. 15—16.
30) Renier, Archives des missions scient. III

Daß die genannten Fassadenanlagen bei aller grundsätzlichen Verwandtschaft schon in der Gesamtkomposition starke Unterschiede aufzuweisen haben, ist von Wiegand, Fiechter und Dombart bereits empfunden und gelegentlich ausgesprochen worden. Dabei ist es eine noch nicht geklärte Frage, wie weit sich eigentlich gerade örtliche Abgrenzungen für die einzelnen Haupttypen einführen lassen. Den am meisten in die Augen springenden Unterschied, der die in Frage kommenden Fassaden schon bei oberflächlicher Betrachtung in zwei Klassen scheidet, hat unlängst Dombart [1]) klar formuliert. Seine Klassifizierung ist ohne Zweifel brauchbar. Sie läuft darauf hinaus, daß man im ersten Fall als das Primäre die gerade Wandfläche ansieht, die dann durch den üblichen Apparat von Tabernakeln etc. gegliedert und belebt wird. Im zweiten Fall aber die Nischen selbst, die, sofern sie in der Mehrzahl auftreten, durch kurze gerade Wandstücke untereinander verbunden werden, wodurch dann oft die ganze Front in Schwingung versetzt erscheint. Es ist also der gleiche Unterschied, wie ihn schon Fiechter fühlte, als er [2]) seinen westlichen und östlichen scaenae frons-Typus aufstellte, jenen charakterisierend durch das Auftreten von meistens drei sehr tiefen Nischen, so daß die Wand aufgelöst in reicher vor- und zurückflutender Bewegung sich befindet, deren Kontraste noch durch wechselnde Beleuchtung tiefer Schatten- und greller Lichtseiten vermehrt werden; diesen im Gegensatz hierzu als glatt durchgeführte Wand mit monumentaler Säulenstellung auf hohen Postamenten und Schemeln.

Der Fehler in dieser Betrachtung ist nur der, daß die beiden Typen an geographische Begriffe gekettet wurden. Schon Fiechter selbst sah sich veranlaßt, zugleich Übergänge festzustellen und vor allem mehrere Vertreter seines östlichen Typus im Westen aufzeigen zu müssen und umgekehrt. Nach der heutigen Kenntnis der Denkmäler insbesondere Syriens ist diese äußerliche lokale Scheidung kaum mehr aufrecht zu erhalten. Welche Momente eigentlich die Verbreitung des einen und des anderen Typus bestimmten, dürfte eine Untersuchung wohl lohnen. Hier muß ich es mir versagen, auf die interessante Frage näher einzugehen.

Einen Schritt über Fiechter und Dombart hinaus ist Wiegand gegangen [3]), indem er versucht, innerhalb des zweiten, von Dombart überhaupt erst später definierten Grundtypus (bewegter Grundrißführung) wieder Unterscheidungen vorzunehmen:

1. Ein vereinfachtes Fassadenschema, das er nach der Form des lunaren Sigma »σιγματοειδὲς« nannte (völlig dominierende Mittelnische, die dann ihrerseits wieder kleine Bildnischen aufnimmt): Gerasa, Es-Suhweda, Alexandreia, Troas, Exedra des Herodes Attikus, Tipasa, Trofei di Mario in Rom(?) usw.;
2. mehrfacher Sigmatypus (zweifach, dreifach, je nach der Anzahl der vorhandenen Nischen bzw. Apsiden und geraden Zwischenstücke): Bosra, Side, Septizonium zu Rom.

324; Boissonnet, Rev. archéol. I 1893, 368 f.; Dombart, a. a. O. Abb. 5.

[1]) Das Palat. Septizonium (München 1922, C. H. Beck) 4 ff.

[2]) a. a. O. 112 ff.

[3]) In dem kurzen entwicklungsgeschichtlichen Überblick über die Entstehung der Nymphäen im Anhang zu der Veröffentl. des Nymphäums von Milet (a. a. O. 82 ff.).

Damit ist freilich erst eines der Merkmale gekennzeichnet, die für die Beurteilung der merkwürdigen baulichen Anlagen in Frage kommen können. Eine systematische Untersuchung wird sicherlich weitere Gesichtspunkte zu Tage fördern, die uns die Gesetzmäßigkeit, welche hier zu Grunde liegt, klar sehen lassen. In diesem Zusammenhang genügt die Feststellung, daß wir außer den eigentlichen Vertretern des Sigmatypus noch manch andere Säulenfassaden der zweiten Hauptgruppe zuzählen müssen. Vor allem sämtliche afrikanische Anlagen, dann Ferentum, Pompei, Arles usw. - Als wichtigste Vertreter der ersten Gruppe aber würde ich nennen: fast alle die Theater des griechischen Ostens, welche Umbauten auf hellenistischer Grundlage sind, dann auch sizilianische Bühnenfronten und einige Nymphäen wie Milet u. a. Als Übergang: die Bühne von Orange und in etwas anderem Sinn das sogen. Septizonium von Lambaesis.

Eine neue besonders auffällige Eigentümlichkeit, welche jedoch bis jetzt nur an wenigen Vertretern, und zwar ausschließlich der ersten Gruppe festgestellt worden ist, sieht Wiegand mit Recht in dem Motiv der Tabernakelversetzung. Er kennt nur zwei Zeugen dieser merkwürdigen Übung: die Fassaden des Nymphäums von Milet und der von Wilberg veröffentlichten Bibliothek zu Ephesos [1]. —

Nun zurück zum neuen Rekonstruktionsversuch der Bühnenfassade von Ephesos! Welcher der beiden oben festgestellten Stilgruppen er zuzuweisen ist, darüber kann nach dem Gesagten kaum mehr ein Zweifel bestehen. Es ist der erste »geradlinige« Typus, mit dem wir es in Ephesos offenbar zu tun haben. In diesem Sinn hat Fiechter die Fassade behandelt und eingereiht und so wird man auch bei nur oberflächlicher Betrachtung die Entscheidung fällen. Vielleicht werden erst bei näherem Eingehen auf die Komposition Schwierigkeiten sichtbar und gewisse Bedenken laut, die aber — wir werden das in den folgenden Ausführungen im einzelnen sehen — doch nur scheinbarer Natur sind und in Wahrheit unser erstes Urteil nicht umzustoßen vermögen.

Fassen wir das Erdgeschoß im ursprünglichen Zustand ins Auge — denn nur ihn dürfen wir zunächst hier zu Grunde legen! Die ebene Front der Rückwand ist unverkennbar. Die beiden an sich nicht allzu kleinen Segmentnischen wirken in der gesamten Mauermasse [2]) doch durchaus als sekundäre unselbständige Einkerbungen, die es nicht fertig bringen, den eigentlichen Mauerkörper sich anzupassen, gleichsam mit sich fortzureißen; natürlich bleiben sie auch an ihrer tiefsten Stelle doch immer noch hinter der Mauerstärke gebührend zurück, sodaß sie nach rückwärts nicht in Erscheinung treten können!

Man sieht also schon, die Definition bei Dombart, die ja wohl nur ganz grob das Wesentliche der Charakteristik andeuten sollte, braucht nicht immer so wörtlich genommen zu werden. Weder absolut noch relativ klein zu nennen sind die Nischen des Ephesischen Erdgeschosses — füllen sie doch das ganze Wandfeld prompt aus —, auch gar nicht zahlreich ist ihr Auftreten; aber trotzdem erweisen sie sich als typisch im Sinne unserer Definition! Einen Grund habe ich schon genannt; ein zweiter

[1]) Österr. Jahresh. XI 1908, 118 ff.

[2]) Man betrachte daraufhin nur den Grundriß bei Fiechter a. a. O. Abb. 86.

ist vielleicht noch der, daß durch die eingestellten Säulen absichtlich die wirkliche Größe der Nischen verschleiert, verunklärt wird. Und gerade das Verhältnis, in dem diese eingeschobenen Säulenpaare zu ihrer Nische stehen, bestätigt unsere anfängliche Zuteilung der Fassade.

Das ganze Motiv der gekuppelten Säulenpaare lohnt überhaupt einen Vergleich mit ähnlichen Bildungen aus der zweiten Kategorie. Scheint es doch zunächst beinahe, als hätten wir Merkmale vor uns, die gerade für jene anderen Fassadenbildungen als charakteristisch gelten: hier und dort eine tiefe Rundnische, deren Bewegung das Gebälk und die Säulenstellung mitmachen. Trotzdem liegt der Fall in Ephesos sehr viel anders! Schon der Umstand, daß die Krümmung der Nischenrückwand in ganz anderer Kurve verläuft, wie der vordere Architrav, macht uns stutzig; denn er läßt das Gefühl, daß das eine an das andere gebunden sei, nicht aufkommen. Die Säulen jedoch, welche zur Unterstützung des Architravs eingestellt sind, erweisen sich als genau in die Flucht der Bühnenwand, bzw. deren Pilasterordnung gerückt, sodaß im Grundriß ihr Zusammenhang mit diesen Elementen viel inniger erscheint, als etwa die Bindung an den Querschnitt der Nische. Man sieht also, wir dürfen uns durch die scheinbare Verwandtschaft solcher Motive nicht täuschen lassen; auf der anderen Seite aber auch, wie sehr innerhalb der Gruppen doch Abschattierungen möglich sind, an welchen die sprudelnde Phantasie der Zeit überreich war.

Ganz glatt gestaltet sich die Nachprüfung der Gruppeneigenart bei den gekoppelten Säulenpaaren des Erdgeschosses und — wir dürfen dies wohl gleich hinzunehmen — auch im zweiten Stockwerk. Hier haben wir tatsächlich eine in einzelne Tabernakel oder Baldachine zusammengezogene und gleichmäßig gruppierte Säulenordnung vor uns, die ähnlich wie in Dombarts Musterbeispiel Aspendos die Wandfläche gleichsam ornamental überzieht.

Auch auf das zweite Geschoß läßt sich der Begriff des Typus gut anwenden. Allerdings sahen wir in einem früheren Abschnitt, daß der Wandverlauf in den beiden Endfeldern nicht als Nischenbildung, sondern richtiger als Mauerrücksprung anzusprechen ist; aber diese Mauerrücksprünge bestehen doch nur auf einer Seite als Konkavgebilde, ohne daß ihnen auf der anderen eine entsprechende Konvexform antwortete; sie prägen sich auf der abgekehrten Seite gar nicht aus, wo vielmehr die Mauer nach wie vor glatt durchläuft. Das Gleiche gilt von den Nischen. Eine Bildung von dem Ausmaß unserer mittleren Rechtecknische, die beinahe das von ihr besetzte Wandfeld auseinander zu sprengen droht, überschreitet wohl eigentlich das Maß dessen, was sich als »klein« im Sinne unserer Definition der ersten Klasse bezeichnen läßt. Denn auch die tatsächlichen Ausmaße sind recht beträchtliche. Trotzdem fällt sie nicht aus dem Typ, den wir festgestellt haben, weil sie mit ihrem ganzen Querschnitt innerhalb der Schranken des natürlichen gradlinig begrenzten Mauerkernes verbleibt; der Begriff der »Schwingung« kann damit nicht aufkommen. Daß die Säulenbaldachine des zweiten Geschosses gerade mit dem von mir vorgeschlagenen ungezwungenen Wechsel runder und gerader Giebelbekrönungen sich dem Vergleichsmaterial gut einpassen, liegt auf der Hand. Die Verwandtschaft etwa mit Aizanoi, vor allem aber mit Aspendos ist nicht zu bestreiten. Sie war es ja auch, die schon

in der Begründung Anlaß zur Rekonstruktion des verkröpften Mittelgiebels gab und bei der sonstigen Ähnlichkeit der beiderseitigen Obergeschosse liegt diese Entlehnung in der Tat nicht zu ferne. Man nehme nur ein Beispiel. In Aspendos sitzen die Flügelsäulenpaare unmittelbar neben den Paraskenien, welche dort senkrecht zur Front vorspringen. Der Dreieckgiebel, der den oberen Abschluß eines Flügelbaldachins bildete, war (wenigstens nach der Wiederherstellung bei Lanckoronski) als Halbgiebel ausgeführt in der Weise, daß er pultdachartig ansteigend mit dem First an der Paraskenienmauer anlief. Diese Lösung ist konstruktiv berechtigt und vermeidet in logischer Weise eine lästige Kehlenausbildung. Für die Erscheinung aber ergibt sich daraus eine Betonung der Endädikulen und ein Gegengewicht gegen den mittleren Kropfgiebel, also das Gleiche, was in Ephesos durch die größeren Segmentgiebel auf den etwas weiter auseinandergestellten Stützen der Flügelbaldachine erreicht wird. Ja man möchte beinahe glauben, die größere Ausbildung der beiden Endinterkolumnien haben keinen anderen Zweck verfolgt, als diese Wirkung eben auch hier vorzubereiten und möglich zu machen, nachdem bei dem Fehlen von Paraskenien eine Anlehnung an solche wie in Aspendos nicht in Betracht kam. Dort, wo in diesem Sinne keine Veranlassung zu einer Auseinanderziehung der Säulen in den Flügelpaaren bestand, blieben dagegen sämtliche Interkolumnien innerhalb der Verkuppelungen einander gleich.

Angesichts so deutlicher Anklänge an charakteristische Züge der scaenae frons von Aspendos im Aufbau des zweiten Stockwerkes unserer Bühnenfassade wäre man bald versucht, jene schlechthin als den nächsten Verwandten des Theaters von Ephesos zu bezeichnen, nicht sowohl der Zeit nach, als eben in der Komposition. Dieser Eindruck hält aber doch nicht nach, sobald wir wieder unseren Blick auf die Gesamtfassade richten. Bereits in der Beschreibung hatte ich Gelegenheit, als eine der Tendenzen, welche der Säulendekoration schon nach Niemanns Rekonstruktion, noch mehr aber bei meinem Wiederherstellungsvorschlag selbstverständlich immer unter Bezugnahme auf die ursprüngliche Fassung innewohnten, die Verdichtung nach der Mitte hin, ein gewisses Konzentrationsbestreben festzustellen. Nicht daß wir ein eigentliches starkes Mittelmotiv hätten, das durch alle Geschosse durchläuft, eine große Mittelnische wie etwa in Aizanoi, Herkulanum oder Pompei! Unsere Fassade als typischer Vertreter der ersten Gruppe vermeidet eine solche Lösung; denn die Rechtecknische im oberen Geschoß ist eben doch ein rein lokales unselbständiges Glied des architektonischen Aufbaues. Aber die gekuppelten Säulenpaare zu beiden Seiten der Mittelachse im Erdgeschoß, die an Tiefe, Breite und Höhe gegen die Mitte hin zunehmenden Nischen des ersten Stockes und schließlich auch die von mir wahrscheinlich gemachte Konzentration der Weihinschrift am Architrav der ersten Ordnung wirken deutlich alle in demselben Sinne. Die Tatsache unterscheidet Ephesos nun doch wieder erheblich von Aspendos oder Sagalassos, auch von Aizanoi. Dort ist die Haltung in dieser Richtung überall ganz neutral.

Dagegen habe ich das Empfinden, daß unsere Fassade — wir können den Vergleich nur an der Erdgeschoßgliederung anstellen — damit eher auf Termessos,

Taormina oder selbst das Nymphäum von Side herauskommt. Denn auch bei deren Grundriß bemerkt man unter Verzicht auf unmittelbare Achsenbetonung eine gewisse Steigerung der Motive gegen die Mitte zu. Daß im einzelnen die Ausführung recht verschieden ist und der Vergleich bald zum Stocken käme, wenn wir ihn genauer durchführen wollten, braucht uns nicht zu verwundern. Haben wir es bei den herangezogenen Bauten doch durchaus nicht mit »gleichzeitigen« Anlagen im engeren Sinne zu tun. Bei Side kommt noch hinzu, daß es ein Vertreter der anderen Hauptgruppe ist und die unmittelbare Ursache der Ausbildung längerer Säulenkoppelungen gegen die Mitte zu in der Art, wie die drei Rundnischen in der ganzen Front verteilt sind, liegen dürfte. Aber es ist doch bemerkenswert, daß wir innerhalb der Gruppe der »geraden« Fronten und zum Teil sogar noch darüber hinausgreifend wieder ein neues Motiv entdeckt haben, welches eine Anzahl von Monumenten untereinander in engere Beziehung setzt. Ich möchte nicht mißverstanden werden. Es soll sich nicht um die Herausschälung einer neuen »Untergruppe« handeln; das würde ja dem Zweck dieser Zeilen überhaupt zuwiderlaufen und schon durch das eine Beispiel von Side nur unter Aufgabe einiger der klarsten und wertvollsten bisherigen Resultate möglich sein. Denn dieses reicht gleichsam von der anderen Seite her der Familie die Hand und hat deshalb in diesem Zusammenhang mit Erwähnung gefunden, trotzdem es zunächst etwas ferner zu liegen schien. Es fällt mir auch gar nicht ein, etwa nun aus den drei übrigen Säulenfassaden eine neue Gemeinschaft zu bilden. Ich will nur die Fäden aufzeigen, die von Ephesos zu den anderen Fassadendenkmälern gesponnen werden können, sodaß tatsächlich die stilistische Isolierung immer mehr schwindet. In diesem Sinne allein möchte ich von einer Kreuzung sprechen zwischen den Tendenzen der Bühnenfassaden von Aspendos — Sagalassos einerseits und Termessos — Taormina auf der anderen Seite.

Aber bei diesem Schema blieb es, wie wir in den früheren Kapiteln sahen, an unserer Bühnenfassade nicht! Denn durch die Einbauten im Erdgeschoß und den Aufsatz eines dritten Geschosses wurde in später Zeit nochmals ein neuartiger Gedanke in das System der Säulenarchitektur getragen: die Idee der »Motivversetzung«.

Vielleicht, daß man damals, als für diese Dinge überhaupt ein empfänglicher Sinn erwacht war, in der Art, wie das mittlere Wandfeld des Oberstockes mit dem verkröpften Dreieckgiebel zu den unteren Nischenfeldern stand, schon einen Ansatz dazu verspürte, den auszubauen dann nahelag; jedenfalls nahm man den Gedanken auf, der in jener Zeit auch sonst nicht mehr so unbekannt gewesen sein kann. Denn unter dem im Verhältnis zur damaligen Produktion recht kärglichen Rest der auf uns gekommenen Ruinen finden sich dafür konsequente Belege vor allem in Milet und Ephesos. Die Datierung des Nymphäums zu Milet ist noch umstritten; wir wissen nicht, ob der Bau damals schon auf Ephesos hat Einfluß ausüben können. Aber man muß wie gesagt ja überhaupt nicht so weit gehen; hat doch Wilberg in der Stadt unseres Theaters selbst in der Fassade der Bibliothek einen Bau nachgewiesen, der jenes merkwürdige Prinzip nicht weniger deutlich wie das Nymphäum von Milet zum Ausdruck brachte. Und dieses Gebäude ist etwa 115 n. Chr. entstanden. Man brauchte also gar nicht nach Milet zu schielen und hatte um die Zeit des Aufbaues der Theater-

fassade schon ein deutliches Vorbild in der eigenen Stadt. Die Datierung stimmt sogar außerordentlich gut: In der Bibliothek ist das neue Prinzip des Wechsels in der Säulengruppierung ebenso streng und regelmäßig durchgeführt, wie am Nymphäum von Milet; man hätte auch damals wahrscheinlich sich noch nicht getraut, es auf einen Umbau zu übertragen, bei dem die Natur der alten Fassadenteile doch immer nur einen Kompromiß erlaubte. Aber zwanzig bis dreißig Jahre später war diese neuartige architektonische Verbindung bereits in aller Fleisch und Blut übergegangen, waren solche Scherze und Kunststücke so geläufig geworden, daß man auch vor Halbheiten nicht mehr zurückschreckte. Und da ergab sich bei dem Umbau der Ephesischen Bühnenfront auch jenes merkwürdige Resultat, daß der neue Kniff kurzerhand auf eine Komposition Anwendung fand, die eigentlich gar nicht dafür vorgebildet war. Denn es ist ein Unterschied, ob man mit diesem an sich ja freien und kühnen Motiv noch relativ konsequent und logisch verfährt, wechselnd von einem Tabernakel zum anderen, sodaß beinahe ein Schachbrettmuster herauskommt, oder ob man das nämliche Prinzip aus breiteren Doppelmotiven aufbaut und noch dazu unter Überspringung eines ganzen Geschosses. Das zeitliche Intervall von zwanzig bis dreißig Jahren würde immerhin ausreichen, diesen Gegensatz zu erklären.

Einer solchen Hypothese scheint sich auch eine Beobachtung ganz gut zu fügen, die wir in der Anwendung der »detachierten« Säulen machen können. Am Nymphäum zu Milet und an der Bibliothek zu Ephesos ergeben sich an den beiden Frontenden im obersten Stockwerk und bei ersterem auch noch an den Flügelbauten des Unterstockes freie Stützenbildungen, die sogenannten »detachierten« Säulen. Sie resultieren logisch aus der Zusammenfassung der Stützen zu Paaren in der Weise, daß die Tabernakel des einen Geschosses nicht axial zu den anderen stehen, sondern sich vielmehr über deren Zwischenräumen aufbauen. Dadurch mußte in jedem zweiten Stockwerk an den Enden eine ungerade und eine gerade Säule übrig bleiben. Diese eigentliche Herkunft und Bestimmung der »detachierten« Säulen hat man am dritten Stockwerk von Ephesos bereits vollkommen vergessen. Denn dort, wo die Versetzung nicht mehr einzelne Säulenpaare oder Tabernakel, sondern Tabernakelgruppen erfaßte, war der ursprüngliche Anlaß für die Ausbildung »detachierter« Säulen so gut wie verschwunden. Trotzdem ist ihre Verwendung nachgewiesen, aber wahrscheinlich nicht an den Enden, wie ich in der Begründung zu zeigen vermochte, sondern mitten in der ganzen Ordnung. Daß das Motiv anfänglich eben doch eine Art Notbehelf war, hat man vollständig übersehen; daß es in diesem neuen Zusammenhang und an so ausgesprochenem »Binnenplatz« seinen unmittelbaren Sinn verloren hatte, fühlte man vielleicht noch, aber mochte es als willkommenes Mittel zur weiteren Bereicherung und Auflockerung des Stützenapparates nicht mehr missen.

Vielleicht kommt schließlich noch etwas anderes hinzu, was den Mut zur Übertragung eines ursprünglich ganz kleinmustrigen Dekorationsschemas auf solch breitspurige Verhältnisse gefördert hat: die damals schon immer mehr verbreitete Kenntnis der echt barocken Grabfassaden des ferneren Ostens. Denn es scheint mir, daß wir am ehesten noch Ansätze zu der Verbreiterung des Versetzungsmotivs, wie sie im Ephesos-Theater gegenüber dem Milesischen Wasserschloß und der Bibliothek zum

Ausdruck kommt, an einem sehr eigenartigen Phänomen der antiken Baugeschichte besitzen: den Felsfassaden von Petra. Ich nenne etwa »Ed Der«[1]) oder das sogenannte »korinthische Grab«. [2]) Doch davon später und an anderem Ort! Denn ich muß es mir versagen auf diese immerhin noch sehr problematischen Zusammenhänge hier schon näher einzugehen. —

Gleich dem Nymphäum zu Milet, von dem diese Worte in der amtlichen Publi-

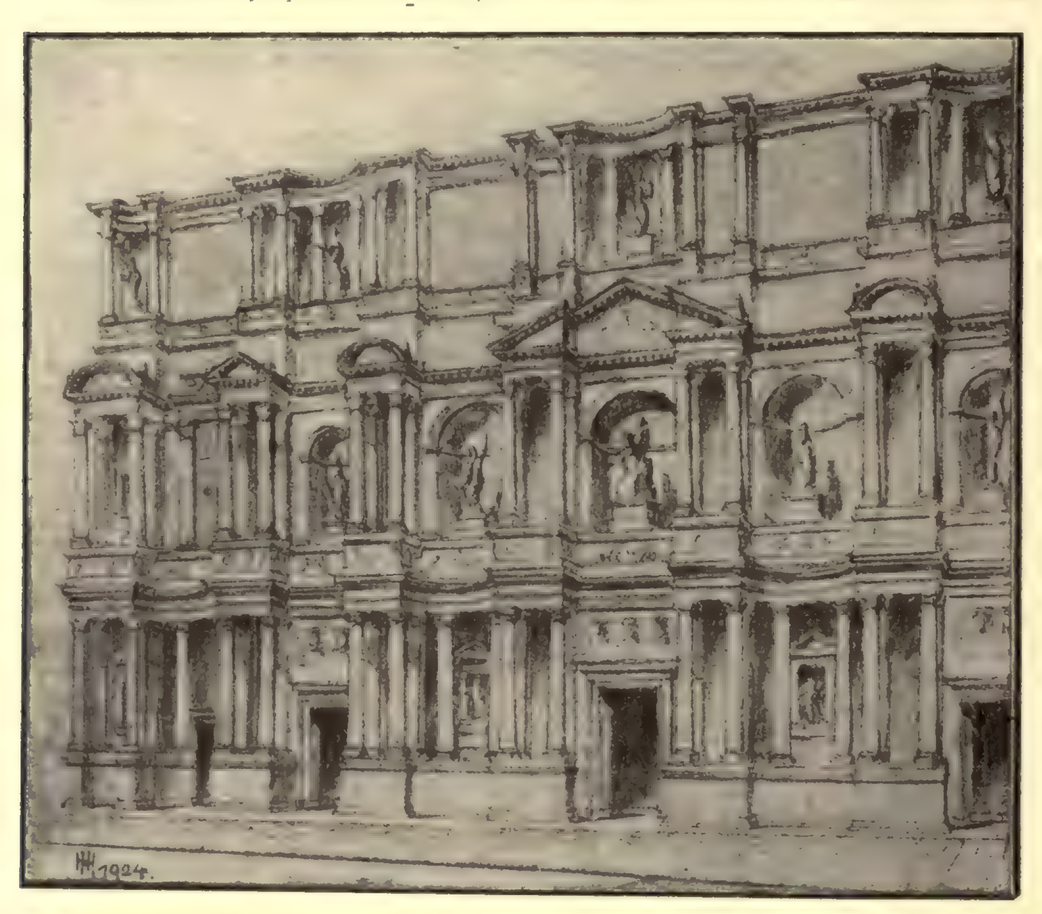


Abb. 8. Schaubild der Fassade des römischen Theaters in Ephesos. Neue Rekonstruktion.

kation geprägt worden sind, stellt sich auch unsere scaenae frons dar als ein hervorragendes Beispiel der prunkvollen ostgriechischen Säulenfassaden, wie sie in der römischen Kaiserzeit so gerne überall da angewendet wurden, wo es sich um die Ausgestaltung einer großen Wandfläche handelte. Und wie bei jenem Bau eine diskrete bunte Tönung — man betrachte daraufhin Hülsens schöne farbige Rekonstruktion — dem Ganzen wie ein Nebenakkord untergeordnet war, »als ob ferne Kunde vom Wesen der alten Polychromie noch in diese Zeiten gedrungen wäre«, so dürfen und müssen

[1]) Brünnow u. v. Domascewski a. a. O. I Nr. 462, Fig. 220. [2]) Ebenda Nr. 766, Fig. 192.

wir das ähnlich auch von der römischen Bühnenfront zu Ephesos annehmen. Konnten wir ja auch sonst noch der reizvollen Feinheiten genug im festlichen Gewand dieses Bauwerkes entdecken! Trotzdem wird man sich des Eindruckes des Überladenen, zumal wenn wir den Zustand nach dem Umbau ins Auge fassen, nicht ganz erwehren.

Ohne Zweifel haben wir es hier bereits mit einer im Grunde genommen doch hohlen barbarischen Kunst zu tun, welche die Spuren des beginnenden Verfalls nicht verleugnet — um das Urteil zu gebrauchen, das einer unserer führenden Baukünstler einmal über diese architektonischen Leistungen gefällt hat. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus werden wir der Epoche unsere Anteilnahme nicht versagen. Enthält sie doch interessante noch ungelöste Probleme und fesselnde Einzelzüge genug, um dem Forscher ein Feld der Tätigkeit zu erschließen, auf dem ihm nicht weniger reichliche Ernte winkt, als bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit solchen Zeiten, die einen Gipfel künstlerischer Kultur bedeutet haben. Gleich einem Januskopf wendet sich unser am Ausgang einer hohen und reichen künstlerischen Entwicklung stehendes Monument nach vor- und rückwärts. Mit vielen Fasern seines architektonischen Wesens in der Vergangenheit wurzelnd, weist es zugleich mit anderen entscheidenden Zügen ebenso deutlich in die Zukunft. Immer aber stellt es dem Forscher unserer Tage mannigfache Fragen und gibt es Rätsel auf dem, der sich ihm kritisch naht.

München. Hans Hörmann.



ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BEIBLATT

ZUM JAHRBUCH DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

1923/24. I/II.

FORSCHUNGEN NACH TARTESSOS.

(2. Bericht[1]).)

Mit 1 Karte.

Die erste Kampagne der Grabung nach Tartessos wurde ermöglicht durch die Liberalität des Herzogs von Tarifa, dem die ganze Gegend am unteren Guadalquivir, der Coto Doña Ana, gehört, ein riesiges Jagdgut mit dichtem Wald von Strandkiefern im südlichen, Macchia im nördlichen Teil. Ich hatte dem Herzog nach der vorjährigen Forschung (Arch. Anz. 1922, 18 f.) eine Denkschrift vorgelegt mit dem Antrag, mir die Mittel für eine Grabung zur Verfügung zu stellen, und der Herzog, der sich lebhaft für das Tartessosproblem interessiert, hat die beantragte Summe bewilligt und uns Aufenthalt und Forschung auf seiner Besitzung in jeder Weise erleichtert. Wir fanden in den beiden Jagdschlössern des Coto gute Wohnung und Verpflegung, Pferde und Gehilfen; das ganze Personal des Jagdgebietes war angewiesen, uns in jeder Weise zu fördern. Außer dem Berichterstatter und General Dr. h. c. Lammerer nahm an der Kampagne teil Herr Georg Bonsor, der seit 30 Jahren in Andalusien forscht und sich durch die Aufdeckung der Nekropole von Carmona und die Erforschung der Kuppelgräber am unteren Baetis Verdienste erworben hat, wie ihm denn auch die Feststellung der westlichen Mündung des Baetis verdankt wird. Mit ihrem Besuch erfreuten uns Prof. Bosch aus Barcelona und Herr L. Claus aus Huelva. Unser Aufenthalt dauerte 5 Wochen, vom 7. September bis 14. Oktober 1923. Standquartier war während der ersten vier Wochen das im südlichen Teil des Coto gelegene neue Jagdschloß »Marismilla«, in der 5. Woche das alte Jagdschloß »Palacio de Doña Ana«, welches im nördlichen Teile liegt. Das Wetter war vom ersten bis zum letzten Tage schön, aber die drückende Hitze der Maremme (span. Marisma) und vor allem die beständige Plage der Mücken und Stechfliegen machten Aufenthalt und Arbeit sehr anstrengend. Gegen die in der ganzen Maremme sehr verbreitete Malaria haben wir uns durch Chinin zu schützen gesucht, das von den Vereinigten Chininfabriken in Frankfurt gestiftet wurde. Die 20 Arbeiter stammten aus dem Dorf Almonte nördlich des Coto und erwiesen sich als fleißig und anstellig. Der Tagelohn betrug 5 Pesetas, gearbeitet wurde 8 Stunden, die sich aber auf die Zeit von Sonnenaufgang bis -untergang verteilten, indem alle $1^1/_2$ Stunden eine Pause gemacht wurde, was zwar unbequem, aber bei der starken Hitze unvermeidlich war. Arbeitsgerät war eine breite Hacke (Azada), die zugleich als Schaufel diente, seltener die Spitzhacke, da der Boden nur aus Sand besteht. Der Sand wurde mit Körben und Schiebkarren entfernt.

In der vorjährigen Kampagne (1922) hatte Dr. Jessen aus der Grenze des alten Alluviums festgestellt, daß der östliche Mündungsarm des Guadalquivir, an dem Tartessos sicher lag, damals bei größerer Breite viel weiter nach Norden, nämlich bis zur Linie Pico de Caño-Trigo-Salabar reichte. Dieses Ergebnis wird bestätigt durch Strabons Angabe, man messe von einer Mündung zur anderen 100 Stadien

[1]) 1. Bericht Arch. Anz. 1922, 18.

(= 18 km). Denn wenn man vom Westarm bei Matalascañas (den General Lammerer aufnahm) nach Süden 18 km abträgt, so kommt man in die Gegend von Salabar, also dahin, wo nach Jessen das Nordufer der alten Ostmündung war. Damit war auch der Ostarm bestimmt und eine Grundlage für das Suchen nach der an ihm gelegenen Stadt gewonnen. Es galt nun die Lage der Stadt genauer zu bestimmen und zu diesem Zweck nahm General Lammerer die Gegend zwischen Pico Caño und Trigo 1 : 5000 auf. Für den Verlauf des Nordufers hat sich daraus folgendes ergeben. Der von Osten her kommende und zuletzt nach Westen, auf Salabar zu, strömende Fluß scheint bei Pico Caño mit seinem Nordufer den Rand des alten Alluviums erreicht und diesen dann weiter, bis südlich von Trigo, begleitet zu haben, so daß der heutige Rand des Alluviums und der Marisma dem alten Nordufer entspricht. Leider ist weiter südlich von Trigo die Gegend mit hohen Dünen bedeckt und durch diese der Verlauf des Flusses verschüttet. General Lammerer glaubte aber zu erkennen, daß der Fluß südlich von Trigo nach WNW., auf Salabar zu, geflossen sei. Die am Nordufer des Ostarmes gelegene Stadt ist also auf der Strecke Pico del Caño-Trigo-Salabar zu suchen. Von dieser Strecke kommt a priori am meisten für die Stadtlage in Betracht der östliche Teil zwischen Caño und Trigo, 1. weil die Stadt dort den nordwestlichen Stürmen und Sturmfluten entrückt und gegen Piraten besser geschützt war als auf der westlichen Strecke, 2. weil hier jene römische Ansiedlung liegt, die irgendwie mit Tartessos zusammenhängen muß. Ich habe deshalb zunächst 1. auf der Strecke Caño bis Trigo in einigem Abstand vom alten Ufer (dem Rande des alten Alluviums) Gräben gezogen, 2. die römische Siedlung aufgedeckt, in der Hoffnung, in ihr Spuren der alten Stadt (Bautrümmer, Inschriften etc.) zu finden.

Die Grabung am Rande des Alluviums, des alten Nordufers, zwischen Caño und Trigo machte keine Schwierigkeit, da hier keine Dünen sind; sie führte zu dem negativen Ergebnis, daß hier über dem Grundwasser keine antike Kulturschicht, weder eine tartessische noch eine römische, vorhanden ist, während doch im Bereiche der römischen Siedlung die Mauern zum größten Teil über dem Grundwasser liegen und nur wenig in dasselbe hinabreichen (s. u.). Unter dem Grundwasser nach der alten Stadt zu graben, mußte ich mir vorläufig versagen, da das größere Anstalten zum Fernhalten oder Ableiten des Wassers erfordert. Es bleibt also die Möglichkeit, daß



Abb. 1. Behälter zum Einsalzen der Fische.

Reste von Tartessos auf dieser Strecke unter dem Grundwasser liegen.

Zu positiven Ergebnissen führte die Aufdeckung der römischen Siedlung nördlich von Trigo, die ich bereits im vorigen Jahr angeschnitten hatte. Es ist zunächst gelungen, ihre Ausdehnung festzustellen. Die römischen Mauern erstrecken sich von N. nach S. etwa 600, von O. nach W. etwa 200 m, bedecken aber schwerlich die ganze Fläche. Wie schon mitgeteilt wurde, hat man diese Mauern beim Ausroden von Bäumen gefunden und an vielen Stellen ausgebrochen. Es ergab sich aber, daß trotz dieser Zerstörung noch zahlreiche Mauerreste übrig


6°20' Oeste de Greenwich
Torre del Asperillo
Torre la Higuera
El Rocio
Lagunas
Palacio de Doña Ana
Matalascañas
Guadiamar
Torre Carbonera
Caño de Brenes
Pico de Caño
Caño de la Figuerola
Trigo
EL COTO DE DOÑA ANA
Lagunas
Ruinas Romanas
Diluvial
Aluvial antiguo
Marismas
Dunas
Torre Salabar
Guadalquivir
Marismilla
El Inglesillo
Torre de S. Jacinto
Faro
Bonanza
Sanlúcar
Escala 1:200000
1 0 2 4 6 8 10 Km
Salmedina
6°20' Oeste de Greenwich



sind. Es fällt auf, daß die Siedlung sich fast 600 m vom Rande des Alluviums, dem alten Flußufer, entfernt hält, obgleich sie, wie wir sehen werden, von Fischern bewohnt wurde, also möglichst nahe am Flusse liegen mußte. Da östlich der Siedlung unter dem Sand Marismenschlamm festgestellt wurde, lag wohl hier das alte Ufer weiter westlich, dicht bei der Siedlung. Auch haben die zwischen der Siedlung und dem heutigen Ufer gezogenen Gräben keine antiken Spuren ergeben. Von der Siedlung ist in den 3 Wochen, die ich an sie gewandt habe, nur ein kleiner Teil aufgedeckt worden, ein Stück im Norden, beim Hause des Waldhüters, ein Teil im Süden, beim Hügel »Cerro de la Cebada«, was wohl mit der Fabrikation zusammenhängt. Ihr Maß ist für Länge, Breite, Tiefe hier ca. 1 m, das Mauerwerk sehr festes Gußwerk. Im Walde beim Cerro Cebada wurde ein rechteckiges Gebäude von großen Abmessungen (21×7 m) aufgedeckt, vielleicht ein Tempel?

An verschiedenen Stellen des nördlichen Stadtteils kamen Gräber zum Vorschein, alle ohne irgendwelche Beigabe. Die einen sind gemauert, andere aus Dachziegeln zusammengesetzt, Kinder sind in Amphoren bestattet. Aus der verschiedenen Orientierung und Tiefe — einige Gräber liegen unmittelbar unter der Oberfläche, andere über 2 m tief — erkennt man, daß sie aus verschiedener Zeit stammen. Mehrere Grä-

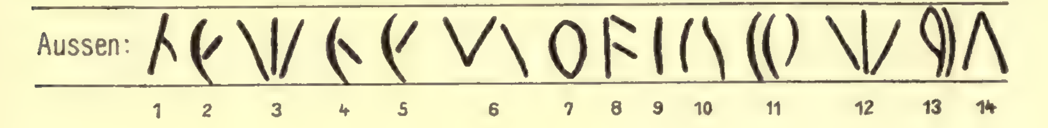


Abb. 2. Inschriften des Fingerringes (vergrößert).

mitten im Walde. Die nördlichen Mauern haben eine andere Orientierung als die südlichen, sie sind von SW. nach NO., jene von W. nach O. orientiert. Es scheint, daß mindestens der nördliche Stadtteil regelmäßig, nach rechtwinkligem Schema, gebaut war. Es wurde hier u. a. eine Gruppe von 3 Häusern aufgedeckt, die etwa 4×4 m groß sind und einen Herd von 1×1 m besitzen. Die Mauern bestehen aus Bruchsteinen ohne Mörtel, das Dach war mit Flach- und Hohlziegeln gedeckt. Der interessanteste Baurest sind 4 Behälter zum Einpökeln von Fischen, wie sie überall in den römischen Siedlungen der andalusischen Küste vorkommen, z. B. in Bolonia, dem alten Baelo, das neuerdings ausgegraben worden ist (Abb. 1). Die Behälter liegen hier und auch sonst paarweise[1]), ber lagen im Grundwasser. Der Grundwasserspiegel muß sich also gehoben haben, sei es infolge Senkung, sei es durch die spätere Flugsandüberschüttung oder aus beiden Ursachen.

70 Kupfermünzen des 3.—4. Jahrh., bes. der konstantinischen Zeit, ergeben, daß die Siedlung erst im 3. Jahrh. n. Ch. erbaut und bis ins 5. Jahrh. (die jüngste Münze ist von Arcadius) bewohnt wurde. Reinigung und genauere Bestimmung der Münzen soll in Madrid erfolgen. Wie die Münzen, sind auch die anderen Funde ärmlich: wenig Metall und Glas, die zahlreiche Keramik einfach und spät, anscheinend sogar zum Teil westgotisch. Westgotisch scheint auch das Bruchstück eines großen ornamentierten Behälters aus spanischem Marmor, vielleicht ein Taufstein. An Inschriften wurde ein Dachziegel mit dem Stempel PAT(erni?) gefunden.

[1]) Vgl. Fouilles de Belo (Bolonia), Bordeaux 1923, 169 f.

Den wichtigsten Fund hat der letzte Tag der Grabung ergeben: einen Fingerring aus Kupfer, ohne Stein oder Ornament, in den sowohl außen wie innen eine Inschrift graviert ist.

Der Ring paßt bei einem Durchmesser von 18 mm, Umfang von 56,6 mm nur an eine kleine Hand, wie man sie aber in Spanien auch bei Männern findet. Die Breite ist 5,1—3 mm, die Dicke 0,4 mm, die Höhe der Buchstaben ca. 5 mm. Ich gebe die Schrift in genauer Abzeichnung wieder (die äußere Schrift etwas vergrößert. Abb. 2.).

Die äußere Schrift ist besser als die innere, wie das der größeren Schwierigkeit der inneren Gravierung entspricht. Die Buchstaben sind mit einer weißen Masse eingelegt. Der Ring lag im Schutte der römischen Siedlung, in einem der Häuser des N.-Stadtteils, aber seine Schrift ist nicht römisch, sondern stammt aus einer ganz anderen Welt. Die Schrift ist auch nicht iberisch, wie man zunächst erwarten würde, auch nicht griechisch und erst recht nicht phönizisch oder libysch, sondern steht ganz für sich. Die beiden Inschriften bieten 11 verschiedene Buchstaben, wenn die Zeichen 1,2 mit den Zeichen 4, 5 identisch sind und die Doppelzeichen 11 und 13 einen Buchstaben bilden. Sechs der Zeichen könnten rein äußerlich griechisch sein (V, Λ, I, O, F, N), aber die anderen 5 sind ungriechisch. Die beiden ersten Zeichen (1, 2) finden sich ähnlich auf den Münzen von 9 Städten der Gegend von Cadix, deren Schrift gleichfalls ganz für sich steht und weder iberisch noch phönizisch ist (vgl. Zobel de Zangroniz »Spanische Münzen mit bisher unerklärten Aufschriften« in Zeitschr. d. morgenländ. Ges. 17, 1863, 336 und Mon. Ling. Iber. 118), aber auch mit dieser Schrift besteht sonst keine Ähnlichkeit. So bleibt denn die Schrift des Ringes vorläufig ein Rätsel. Es liegt nahe, an die von Strabon p. 139 bezeugte alte Schrift der Tartessier zu denken, da diese von der Schrift der anderen Iberer verschieden war. Über das Alter des Ringes und der Schrift läßt sich zweifeln; die Buchstaben sehen altertümlich aus — wie solche des 6. Jahrh. v. Chr. — aber wie auf den Münzen jener 9 Städte könnte sich hier eine alte Schrift bis in römische Zeit erhalten haben. Man erkennt, daß sich in der inneren Schrift dasselbe Wort dreimal wiederholt. Auch die äußere Inschrift scheint dreiteilig zu sein. Denn die mittlere Gruppe mit den Zeichen 6—9 ist eingeschlossen von 2 anderen Gruppen, von denen jede aus 5 Zeichen besteht, und diese Zeichen sind wiederum symmetrisch geordnet, indem rechts und links von mittlerem V je 2 Zeichen stehen: in der Gruppe 1—5 die Zeichen 1, 2 und 4, 5, in der Gruppe 10—14 ein Λ (10, 14) und die Doppelzeichen 11 und 13. Allem Anschein nach bilden die Doppelzeichen einen Buchstaben. Der Sinn der Inschriften bleibt natürlich völlig dunkel, aber die dreimalige Wiederholung desselben Wortes in der inneren Schrift deutet auf einen Segensspruch, also ein Amulett oder dgl. hin. Es handelt sich wohl um wirkliche Inschriften, nicht um mehr oder weniger sinnlose Zauberformeln oder Zauberzeichen, nach Art der Abraxas und »ephesischen Buchstaben« (vgl. Wünsch, Zaubergerät aus Pergamon 28 f.; Realenz. V 2771). Glücks- oder Zauberringe sind häufig (vgl. Realenz. s. Ring 833 f.). Einen innen und außen mit einer Zauberformel beschriebenen Glücksring finde ich bei Heim, Incantamenta magica (Fleckeisens Jahrb. Suppl. 19, 1893, 479, Nr. 53) wo aus einem Zauberbuche zitiert wird: anulus de auro texta tunica fit exusta, cui insculpitur vice gemmae piscis aut delphinus sic ut holochrysus sit et habeat in ambitu rutunditatis utriusque id est interius et exterius graecis litteris scriptum:

θεὸς κελεύει μὴ χύειν χόλον πόνους.

Die mehrfach in der römischen Siedlung gefundenen vierkantigen Kupfernägel möchte man, da damals zu praktischen Zwecken nur Eisennägel verwendet wurden, für Zaubernägel halten, die ja oft aus Kupfer oder Bronze sind (vgl. Wünsch, Zaubergerät 43). Unter den anderen Funden fielen auf mehrere Bruchstücke von Architektur aus weißem einheimischen Marmor. Sie müssen, als Baumaterial verwandt, von früheren Bauten herrühren, können römisch, können aber auch älter, tartessisch, sein. Und damit berühre ich

eine Hauptfrage: woher haben die Erbauer dieser spätrömischen Stadt in dieser völlig steinlosen Gegend ihre Bausteine genommen? Die Bausteine der römischen Siedlung stammen nach Dr. Jessen zum guten Teil aus der Sierra Morena, also weither. Ist es nun wahrscheinlich oder auch nur denkbar, daß sich arme Fischer die ungeheure Mühe gemacht haben, diese Steinmassen zu Lande oder Wasser so weit her zu holen? Wahrlich, nein, sondern es ergibt sich daraus, daß sie die Steine aus der Nähe entnahmen, nämlich aus den Ruinen des alten Tartessos.

Für die Erbauer von Tartessos dagegen war die Herbeischaffung der Steine viel leichter, da sie sicher über viele Schiffe verfügten, und viel lohnender und notwendiger, da sie sich von der Lage auf der sicheren Insel und zugleich am Flusse und am Meere die größten Vorteile versprechen konnten, worin sie sich ja auch nicht getäuscht haben. Wenn demnach die römische Siedlung nur aus den Ruinen von Tartessos erbaut sein kann, dann muß dieses in der Nähe liegen.

Auf derselben Stelle, also unter der römischen Siedlung wird T. nicht liegen, da man sonst bei der Ausgrabung der römischen Siedlung wenigstens an einigen Stellen auf die alte Stadt hätte stoßen müssen. Denn sicherlich hätten die Römer die alten Mauern mindestens mitunter als Fundament benutzt, wie z. B. die Erbauer des römischen Numantia ihre Mauern meist unmittelbar auf die der Ibererstadt gesetzt haben. Tartessos wird also in der Nähe der römischen Siedlung liegen und zwar, wie wir oben sahen, unter dem Grundwasser. Seine Mauern werden aber höchstens 1 m unter dem römischen Niveau und dem Wasser liegen, denn da sich in den 1400 Jahren, die seit der Aufgabe der römischen Siedlung (um 500) und heute verflossen sind, nur 1 m Sand gebildet hat, dürfte sich in den 700 Jahren, die zwischen der Zerstörung von Tartessos (500 v. Chr.) und der Erbauung der römischen Siedlung (um 200 n. Ch.) liegen, nicht mehr als 1 m Sand aufgehäuft haben. Auf der Strecke Caño-Trigo scheint Tartessos nicht zu liegen, da sonst die diesjährigen Grabungen wohl dort irgend etwas ergeben hätten. Wahrscheinlich liegt die Stadt also zwischen Trigo und Salabar. Da die Alluvialplatte auf dieser Strecke überall von hohen Dünen überschüttet ist, wird die Sondierung Mühe machen, aber da es zwischen den Dünen Dünentäler (»corrales«) gibt, die bis auf die alte Alluvialplatte hinabreichen, ist eine Grabung möglich. Und da Tartessos doch wohl eine große, ausgedehnte Stadt war, ist die Aussicht, auf irgendeine Stelle der Stadt zu treffen, vorhanden. Wenn aber erst einmal eine Stelle gefunden ist, dann ist die weitere Aufdeckung nur eine Frage des Geldes. Und schon die Lage einer solchen Stadt festzustellen, ist jeder Mühe wert und dieses Ziel muß erreicht werden.

An den Sonntagen wurden mehrfach archäologische Streifereien in die Umgegend unternommen. Eine galt der alten Stadt Ebora, heute Cortijo de Ebora, 5 km östlich von Bonanza. Man erkennt eine ausgedehnte Stadtanlage, die sich am Rande der Maremme über mehrere Hügel erstreckt. Über dem Boden findet man außer zahllosen Steinen, Ziegeln, Scherben noch eine römische Zisterne. In Sanlucar hat Bonsor die Stelle des Tempels des Morgensternes (Lucifer, davon Sanlucar, vgl. Strabon p. 140 und Tartessos 74) festgestellt: auf der Höhe der Kathedrale, die offenbar die Nachfolgerin des alten Tempels ist, wie sich aus 8 römischen Säulen ergibt, die dort eingemauert sind. Der Kult der Gestirne ist alttartessisch. Auf der Rückreise sah ich im Museum zu Cordoba den vor einiger Zeit in der Nähe von Espejo (südöstlich von Cordoba) gefundenen steinernen Löwen, ein wundervolles Kunstwerk, das die Zahl der iberischen Skulpturen um ein besonders schönes Exemplar vermehrt. Wie die ganze iberische Skulptur, die sich bekanntlich auf den Süden der Halbinsel beschränkt, geht dieses Werk auf ionischen Einfluß zurück, wie denn ein neulich in Phokaia gefundener Löwe dem iberischen »leon de Bocairente« des Madrider Museums gleicht (vgl. Tartessos 27, 69).

Erlangen. A. Schulten.

ZUR CAERETANER BUSIRISVASE.

Friedrich Matz zeigt im Arch. Anz. 1921, 11 ff., daß das Hauptmotiv der Busirisvase formal durch unmittelbare Anschauung ägyptischer Bilder angeregt worden ist. In Anm. 366 meiner ungedruckten Dissertation »Kriegers Abschied und Heimkehr I« (vgl. Arch. Anz. 1921, 264 f.) hatte ich die gleiche Erkenntnis durch andere Belege begründet. Inzwischen konnte ich das Material, durch das die in Frage stehende Beziehung klar bewiesen werden dürfte, noch vermehren und möchte jetzt nicht mehr damit zurückhalten, um Matz' Ausführungen zu ergänzen und zu unterstützen.

Schon die ganze Idee, das Bildfeld rings um eine überragende Siegergestalt mit den zappelnden Gliedern toter und fliehender Feinde zu bedecken, dürfte durch ägyptische Kampfbilder wie das von Karnak, Lepsius Abt. III 126a, angeregt sein. Wie Herakles seine Gegner niedertritt, das erinnert an die ägyptischen Siegerkönige mit dem Feind unter den Füßen (z. B. Champollion, Monum. de l'Egypte I pl. 17; vgl. auch III pl. 297, 2). Besonders gut lassen sich mit dem unter Herakles' rechtem Beine zappelnden Ägypter der Asiat und der Neger vergleichen, die unter den Krallen der Sperberlöwen auf dem Brustschild Osertesens III. liegen (Morgan, Fouilles à Dahchour I pl. XXI ob. l; S. 64 Nr. 1). — Für die Stellung des Gegners, der sich unter Herakles' linker Ferse krümmt, sei an Typen wie Wilkinson, Manners and customs II² 74 Nr. 341 d oder Lepsius Abt. III 160 Mitte erinnert. Das Vorbild für den kopfüber Schwebenden, den des Riesen linke Faust am Beine packt, ist etwa in Figuren zu suchen wie der des vom Pfeil durchbohrten Hettiters in der Mitte des Schlachtreliefs Champollion, a. a. O. pl. XXVI = Maspéro, Hist. anc. des peuples de l'or. class. II 225 Abb. — Die Skizze zu der erbarmungswürdig verbogenen Gestalt des Königs Busiris könnte etwa vor dem Seeschlachtrelief Ramses' III. (Rosellini, Monumenti storici 131 = Erman, Ägypten u. ägypt. Leben II 712) genommen sein, wo ungefähr in der Mitte (unter dem Steuerruder des ersten Schiffes von rechts in der zweiten Reihe) sein fast genaues Vorbild liegt. Ähnliche Stellungen z. B. Lepsius Abt. III 127a ob. l. u. unt. Mitte; Abt. V 75 unt. l. — Der kleine Neger, schreiend und schlotternd hinter dem Altar verkrochen, wirkt wie eine Parodie auf Knieende wie Maspéro, a. a. O. II 159 Abb. unt. l. (Stele im Louvre); 392 Abb. (Tempelrelief von Ibsambul); 511 Abb. = Rosellini, Monumenti civili pl. CXXVI 2—3 r. (Mumienklage). — Auch die in Reih und Glied anmarschierenden Mohren der Caeretaner Vase, mit denen dann auch die Keulenträger der Eberjagdhydria Mon. d. I. VI/VII Taf. 77 zu verbinden wären, wollen mit den ähnlichen Kriegerreihen auf ägyptischen Grabkammerreliefs verglichen werden, wie Lepsius Abt. II 47 unt.; 51; III 92; Wilkinson, A popular account of the anc. Egypt. I 338 f. — Und sind zur Charakterisierung der Ägyptertypen nicht Züge aus ägyptischen Semitendarstellungen verwendet? (vgl. Lepsius Abt. II 133; III 40; 76 unt. l.; 116). Und damit kommen wir auf das ganz singuläre Kolorit unserer Vase: der rote Ägypterkönig, riesengroß, wütet unter den kleinen gelb- und schwarzhäutigen Feinden! Auch die merkwürdigen gelben Haare einiger Heraklesopfer finden wir auf dem Bildhauerrelief von Theben (Lepsius Abt. III 41) wieder.

Daß mit der Erkenntnis dieses äußerlichen Abhängigkeitsverhältnisses des »Caeretaner« Meisters zu ägyptischen Motiven sein künstlerisches Verdienst nur noch steigt, die Komik seiner Schöpfung um so erschütternder wirkt, hat Matz gebührend hervorgehoben.

Ein eingehenderes Studium ägyptischer Monumente, als es das mir hier zur Verfügung stehende Material erlaubt, würde die Beobachtungen in dieser Richtung vielleicht noch vermehren lassen. Dabei würden natürlich auch die übrigen leider nur zu so kleinem Teil gut publizierten Caeretaner Hydrien in den Kreis der Betrachtung zu ziehen sein. Hier sei nur zum Schluß noch darauf hingewiesen, daß der Wasservogel der Europavase Castellani (Jahn, Entführung der Europa Taf. Va) nähere Verwandtschaft mit den Vögeln der ägyptischen Papyruswälder als mit irgend einer griechischen

Vogelwiedergabe zeigt (vgl. Schäfer, Von ägypt. Kunst I 98f. und das Material der Tabelle A bei Delbrück, Beitr. z. Kenntn. d. Linienperspekt. 10f.).

Athen. Walther Wrede.

MODERNE FÄLSCHUNGEN.

Im Bande 34 dieses Jahrbuches, Archäol. Anz. 118 ff. hat Maximilian Mayer unter dem Titel: Ein antikes Wandbild in einem Kodex von 1467 eine kleine Handzeichnung veröffentlicht und ausführlich besprochen, die er in einer im Besitze von Karl W. Hiersemann-Leipzig befindlichen Handschrift von Servius: Kommentar zu Virgil aufgefunden hat und von der er schon vorher eine kurze Notiz in der Kunstchronik 1920, Nr. 16, 335 gegeben hatte. M. hält diese Zeichnung für gleichzeitig mit der Niederschrift der Handschrift. Die Handschrift ist aber an ihrem Schlusse ganz unzweifelhaft authentisch vom Schreiber selbst mit der Jahreszahl 1467 datiert, und zu dieser ihrer Datierung stimmt sowohl der Charakter der Schrift als auch die Fabrikmarke des Papiers, nach der dasselbe in einer oberitalienischen Fabrik um das Jahr 1465 hergestellt ist.

M. sagt nun a. a. O. 118 in bezug auf die Zeichnung: »Sie ist, vielleicht von dem Schreiber selbst, jedenfalls aber gleichzeitig mit der Schrift in der gleichen Tinte hergestellt, zeigt dieselbe Farbe und denselben schwachen Grad der Verblassung. Daß sie 300 Jahre später, nach Aufdeckung der Vesuvstädte in den freigebliebenen Raum eingefügt worden sei, auf diese Absurdität wird nicht so leicht jemand verfallen«.

Leider muß ich mich nun aber doch zu dieser »Absurdität« bekennen, und es ist darüber hinaus sogar meine Absicht und feste Erwartung, durch diese Zeilen auch andere zum Glauben an dieselbe zu bekehren.

Um mit der Grundlage zu beginnen, auf die M. seine obige Behauptungen gründet, so ist hier zunächst festzustellen, daß es durchaus nicht zutrifft, was M. als sicher hinstellt, daß nämlich die Tinte der Zeichnung und der Schrift des Textes die gleiche sei. Der Verfälscher der Handschrift, denn um einen solchen handelt es sich im vorliegenden Falle, wie weiter unten noch zu erörtern sein wird, war natürlich nicht so töricht und ungeschickt, für das von ihm in die Handschrift einzuschmuggelnde Bild eine ganz abstechende Tinte zu wählen, sondern hielt sich mit dem braunen Farbton seiner Bildtinte möglichst nahe an den Farbton der Schrifttinte; aber bei einer genaueren Prüfung ist doch ganz sicher und deutlich zu sehen und zu erkennen, daß im Unterton die Bildtinte nach dem Rot, die Schrifttinte dagegen nach den Grün des Spektrums gravitiert, und somit offensichtlich zwei Tinten von ganz verschiedenen chemischen Konstitutionen vorliegen. Kann demnach aber von einer Gleichheit der Tinten nicht die Rede sein, so ist damit auch natürlich der Skepsis gegen die Gleichzeitigkeit von Schrift und Bild Tür und Tor geöffnet.

Im Grunde genommen ist damit aber die Theorie Mayer's, der in dieser Handzeichnung die Kopie der Nachzeichnung eines inzwischen verlorengegangenen Wandgemäldes aus einem der stadtrömischen Häuser oder Paläste erblicken will, bereits erledigt, denn nur wenn wirklich und ganz unzweifelhaft durch die Identität der Tinten und etwa durch Überschneidungen des Bildes durch die Ausladungen der Schrift die Gleichzeitigkeit der Handzeichnung mit der Textschrift verbürgt und sichergestellt wäre, würde man sich notgedrungen zu einer solchen Erklärung der Entstehung des Bildes bequemen müssen. Ja, hier läßt sich meiner Ansicht nach der Nachweis direkt erbringen, daß die Verfälschung der Serviushandschrift, die sich übrigens, wie wir sehen werden, nicht nur auf dieses Bild allein erstreckt, tatsächlich erst in neuerer Zeit und zwar zum mindesten erst nach 1780 stattgefunden hat, denn als die direkte Vorlage des Bildfälschers läßt sich das Bild 13 des ersten Bandes der Antiquités d'Herculanum, gravées par F. A. David, avec leurs explications. Par P. S(ylvan) Maréchal. Paris 1780 mit aller wünschenswerten Sicherheit erweisen.

Als mir die Handschrift von der Firma Hiersemann zum Ankauf für die Preußische Staatsbibliothek zugesandt wurde, und ich sie zunächst an der Hand der mitgesandten Beschreibung untersuchte, wurde ich in betreff des Bildes nicht nur wegen des Stoffes und der darin zutage tretenden so außerordentlich engen Beziehung zu dem Herkulanischen Gemälde, die das angebliche stadtrömische Bild abgesehen von gewissen Vereinfachungen und leicht zu bewirkenden Ausscheidungen an Figuren und Staffage zu einer unmittelbaren und nur durch die Voraussetzung ein und desselben Kartons und ein und desselben ausführenden Künstlers in Rom und Herculanum erklärlichen Dublette stempeln würden, sondern zunächst und in der Hauptsache durch einen anderen Umstand stutzig, der nicht den oder meinetwegen auch die ausführenden Künstler der beiden Wandgemälde in Rom und in Herkulanum angehen würde, sondern direkt den Zeichner des Bildes der Handschrift und seine Zeichentechnik berührt. Es ist das die Art und Weise der Körperschraffierung sowie der Strichfüllung der Standfläche und des Hintergrundes, die mir völlig unvereinbar erschien mit dem, was ich bisher in dieser Beziehung an Hand- und Federzeichnungen der fraglichen Zeit erfahren und beobachtet zu haben glaubte. Sodann aber suchte ich vergeblich nach einem plausiblen Grunde für die Umkehrung des Bildes in der Handzeichnung, für die sich auf den Wegen des direkten Kopierens, Pausens oder Nachzeichnens mir schlechterdings keine Erklärungsmöglichkeit bietet, wie auch M. für diese doch wahrlich auffallende Tatsache keine ausreichende Erklärung beibringen kann. Freilich kommen auch unter Varianten antiker Gemälde vereinzelt Umzeichnungen im Gegensinne vor, wenn etwa die Korrelation zu einem anderen Gemälde, das als Pendant dieselbe Raumwand schmückte oder andere Raumnotwendigkeiten Veranlassung dazu gaben, aber der antike Maler läßt dabei nicht, wie es der Spiegel und das mechanische Reproduktionsverfahren tun, links zu rechts und rechts zu links werden, sondern er zeichnet die Einzelfiguren in Tracht und Gesten so um, daß sie der normalen Anschauung entsprechen.



Abb. 1. Federzeichnung in einem Servius-Codex von 1467.

Nun erinnerte ich mich aber einmal früher im archäologischen Seminar zu Göttingen bei Übungen über die Gemälde des Philostratos, die wir seinerzeit unter Karl Dilthey's Leitung getrieben hatten, Nachbildungen der Herkulanischen Wandgemälde in Kupferstich in den Händen gehabt zu haben, welche die Darstellungen dieser Gemälde sämtlich im Spiegelbilde wiedergeben, weil sie der Stecher nach der großen Ausgabe der Antichità di Ercolano direkt auf die Kupferplatte gezeichnet und gestochen hat, ohne sich der Mühe zu unterziehen, die Zeichnungen mit Rücksicht auf die umkehrende Wirkung des Abdrucks im Gegensinne auf seine Platten zu bringen. Die Preußische Staatsbibliothek besitzt sonderbarer Weise dieses Werk nicht, aber in der Bibliothek der staatlichen Museen konnte

Herr Dr. Winkler das obengenannte Werk als das gesuchte zur Stelle schaffen.

Ich lasse hier nun beide Bilder nebeneinander abdrucken und glaube mich der sicheren Überzeugung hingeben zu dürfen, daß kein Sachverständiger im geringsten mehr bezweifeln wird, daß der David'sche Kupferstich die direkte Vorlage des Verfälschers der Handschrift für das eingeschmuggelte Bild gewesen ist, so daß diese angebliche Handzeichnung des 15. Jahrhunderts tatsächlich also erst nach 1780 in diesen Serviuskodex von 1467 kann eingezeichnet worden sein. Die Maße beider Bilder stimmen nämlich so genau [1]) miteinander überein und die Konturen der Handzeichnung und des Kupfers decken sich, wie ich mit Hilfe einer angefertigten Pause der ersteren nachgeprüft habe, mit solcher mathematischen Genauigkeit, daß an diesem Verhältnisse der beiden Bilder gar kein Zweifel aufkommen kann. Wo Abweichungen zwischen Kupfer und Zeichnung vorliegen, handelt es sich ausnahmslos um Vereinfachungen, zu denen der Zeichner des Bildes sich genötigt sah, weil er sonst, um nicht selbst sofort durch den fragmentarischen Charakter seiner Zeichnung seine Herkulanische Vorlage unmittelbar zu verraten, zu umfangreichen Ergänzungen (Hals und Kopf der Lokalgöttin, Tür des Labyrinths mit den herausströmenden Geretteten, Unterkörper des den Arm des Retters küssenden kleinen Burschen u. dgl.) gezwungen gewesen wäre, und er sich auf dieses für ihn gefährliche Gebiet offenbar in richtiger Erkenntnis seines zeichnerischen Unvermögens nicht ohne den zwingendsten Grund zu begeben wagte. Wie begründet diese seine Furcht war, zeigt uns mit völliger und überzeugender Deutlichkeit, die Behandlung der linken unteren Bildecke, wo er solche Ergänzungen schlechterdings nicht umgehen konnte. Hier hat nämlich der Bildfälscher, weil er den nackten Körper offensichtlich zeichnerisch zu meistern nicht verstand, den knieenden Epheben halb unter dem Gewande der hinter ihm stehenden Gefährtin versteckt, als sei er ihr zwischen den Beinen durchgekrochen. Überhaupt ist die ganze Kleidung dieser Mädchenfigur, die ja an der ganzen linken Seite und in den unteren Partien völlig auf Ergänzung beruht, sehr problematisch ausgefallen, und hier verrät sich der fälschende Pfuscher mit jedem Strich.

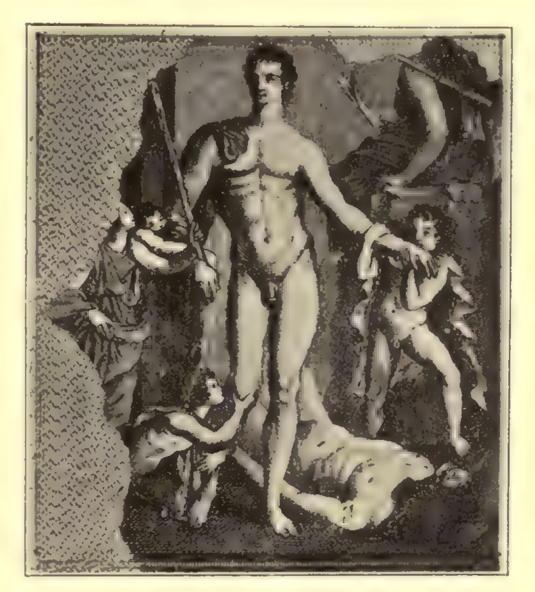


Abb. 2. David, Antiq. d'Herculanum 1870, Pl. 13.

Ich halte es für völlig unnötig, hier in dieser Beziehung noch weitere Einzelheiten der Zeichnung zu erörtern, da ich glaube annehmen zu dürfen, daß das Gesagte genügt und jeder nun an der Hand der Gegenüberstellung von Original und Kopie, sich über jede Einzelheit selbst das richtige Urteil wird bilden können; aber ich muß hier noch auf die im Vorstehenden mehrfach erwähnten anderweitigen Verfälschungen der Serviushandschrift mit einigen Worten eingehen.

Meiner Auffassung nach liegt die Sache dabei so: Die ganz unzweifelhaft echte, im Jahre 1467, wie gesagt, von Humanistenhand geschriebene Handschrift war, wie das ja so oft der Fall ist, unter Aussparung der Räume für Initialen und Überschriften,

[1]) Das Klischee der Reproduktion der Handzeichnung ist bei der zugrunde liegenden photographischen Aufnahme um ein ganz geringes Maß verkleinert; es ist das aber so wenig, daß es für Einzelheiten der Zeichnung völlig wirkungslos ist.

deren Ausführung einem Rubrikator und Miniator überlassen werden sollte, nachher unrubriziert und ohne den beabsichtigten Schmuck von farbigen Initialen geblieben, ein Mangel, dem der Fälscher zunächst dadurch abzuhelfen suchte, daß er vorn einige farbige Initialen einfügte, für die er ohne Zweifel humanistische Vorbilder benutzt hat, und von denen die erste ein Kopfbild Virgils enthält. Nun sind ja natürlich auch nicht alle Schreiber und Miniatoren des ausgehenden Mittelalters immer gerade hervorragende Künstler auf diesem Gebiete, aber solch' klägliches Machwerk, wie es in diesen farbigen Initialen vorliegt, findet man in Humanistenhandschriften denn doch sehr selten. Was mir aber den hierdurch geweckten Verdacht, daß auch diese Initialen der Pfuscharbeit des Bildfälschers ihr Dasein verdanken könnten, bestätigt, sind die für die Illuminierung derselben verwendeten Farben, die einem modernen Kindertuschkasten zu entstammen scheinen, sowie die wohl ebendaher entnommene Bronzetinktur, mit der die »Goldhöhung« dieses Initialenschmuckes ausgeführt ist. Wer diese Initialen mit anderen vergleicht, die unzweifelhaft in jene Zeit fallen, in der sie angeblich hergestellt sind, wird auch da, wo er künstlerisch recht minderwertige Erzeugnisse zum Vergleiche wählt und von dem Rein-zeichnerischen ganz abstrahiert, durch den Vergleich der Farben allein ohne Zweifel zu derselben Überzeugung kommen müssen. Dazu kommt nun aber noch, daß in der Handschrift auch noch andere Initialen mit roter Farbe eingezeichnet sind, die ich gleichfalls für die Arbeit des späten Verfälschers der Handschrift halte, weil sie im Stil untereinander ganz ungleichmäßig sind und dadurch den Eindruck hervorrufen, als seien für sie die Vorlagen mühselig aus verschiedenen Handschriften zusammengesucht. Ganz besonders verdächtig, ja ich darf wohl sagen, direkt unmöglich, sind für eine Humanistenhandschrift aber auch die zahlreichen Überschriften der einzelnen Bücher und Buchabschnitte in Unzialschrift. Ich konnte mich nicht entsinnen, jemals bisher eine Humanistenhandschrift mit solchen Überschriften in Unzialis gesehen zu haben, und habe mich deshalb der Mühe unterzogen, alle mir erreichbaren Humanistenhandschriften der Staatsbibliothek, und wir haben deren eine nicht geringe Anzahl, daraufhin zu durchmustern, und das für mich nicht überraschende Resultat war daß unter ihnen allen nicht eine einzige mit solchen unzialen Überschriften zu finden war. Dieser Umstand macht, das wird man wohl allgemein zugeben, diese Überschriften schon mindestens fälschungsverdächtig. Es kommt aber noch hinzu, daß die Ausführung derselben eine ganz auffällige Unbeholfenheit verrät auch in solchen Einzelheiten, die wie z. B. die darin vorkommenden Zahlzeichen mit der Ungewohntheit der Unzialschrift gar nichts zu tun haben; auch hier gewinne ich durchaus den Eindruck einer unbeholfenen späten Fälschung.

Von außerordentlichem Interesse würde es nun aber sein, die Person des Fälschers selbst zu ermitteln, und in dieser Hinsicht ist Folgendes zu bemerken. Die Handschrift trägt vorn im Bande das Exlibris des Malers, Kunst- und Büchersammlers Schennis, aus dessen Nachlaß sie mit zahlreichen anderen Handschriften und Büchern in den Besitz des Hiersemann'schen Antiquariats übergegangen ist; und nun muß ich daran erinnern, daß aus dem gleichen Besitze auch jene Handschrift stammte, aus deren Einband Mayer (s. Kunstchronik 1920, Nr. 16, 335) auch das von mir in den Sitzungsberichten d. Berliner Akademie 1919, 468 ff. veröffentlichte Fragment einer Plautushandschrift ausgelöst hat, dessen Echtheit E. Chatelain in den Comptes rendus des séances de l'académie des inscriptions et belles lettres 1921, 223—229 mit nicht leicht zu nehmenden, wenn auch nicht absolut überzeugenden Gründen bestritten hat. Das in dieser Serviushandschrift unzweifelhaft vorliegende Fälscherstückchen macht mich, ich stehe nicht an, das offen zu erklären, in meinem Glauben an die Echtheit des aus dem gleichen Besitze stammenden Plautusfragments wankend [1]). Ob das dritte von Mayer a. a. O.

[1]) Ich gehe hier vorläufig auf das Plautusfragment und seine Echtheitsfrage absichtlich nicht weiter ein, weil ich den Resultaten der farbentechnischen Untersuchungen, die Herr Prof. Maaß in der chemisch technischen Reichsanstalt auszuführen

genannte Stück, ein Liviusbruchstück des 5. Jahrh., das zu Gesicht zu bekommen ich mich leider bisher vergeblich bemüht habe, auch aus einer der Schennis'schen Handschriften stammt, weiß ich nicht, aber fälschungsverdächtig ist es mir vom ersten Augenblicke, in dem ich davon las, durch seinen Inhalt erschienen, denn der Zufall, daß das Fragment gerade mit dem Schluß der vorliegenden Überlieferung zusammenfällt und nur mit ein paar Worten über den Schluß unserer Handschriften hinausgreift, ist doch wahrlich zu merkwürdig und auffällig, um nicht den obigen Verdacht geradezu von selbst herauszufordern.

In allen diesen Fällen ist nun unbedingte Aufklärung über alle noch ungeklärten Fragen zu verlangen, wozu vor allen Dingen hinsichtlich der beiden Fragmente die Herbeischaffung der Bände, aus denen sie ausgelöst sind, notwendig sein würde, um von den Fundumständen, der Provenienz und der Entstehung dieser Fragmente ein sicheres Urteil gewinnen zu können. M. Mayer als der erste Entdecker aller dieser drei Stücke, der beiden fälschungsverdächtigen und des nachweislich gefälschten dritten Stückes wird gewiß die Verpflichtung anerkennen, zu diesen notwendigen Aufklärungen mit allen seinen Kräften beizusteuern. Es muß versucht werden, zu ermitteln, von wem die Fälschungen, soweit sie festzustellen sind (und hier könnte man bei der vorliegenden Sachlage die Untersuchung eventuell auch auf andere aus Schennis'schem Besitze stammende Handschriften ausdehnen) herrühren. Angesichts der oben gekennzeichneten Ungeschicklichkeiten in den Ergänzungen der Handzeichnung und der ungeschickten Nachbildung der Unzialschrift wird man schwerlich dem »Maler« Schennis die Urheberschaft zutrauen können, das umso weniger, als allgemein die Lauterkeit seines Charakters gerühmt wird. Daß natürlich eine Weltfirma wie die Hiersemann'sche und ein Gelehrter wie Maximilian Mayer von dem Verdachte, an den Fälschungen irgendwie beteiligt zu sein, nicht betroffen werden können, ist eigentlich so selbstverständlich, daß es überflüssig erscheinen mag, das überhaupt zu erwähnen.

Berlin, Januar 1924. H. Degering.

freundlich übernommen hat, nicht vorgreifen kann. Meiner Ansicht nach muß die verwendete Farbe in dieser Frage die sicherste Entscheidung geben, und sobald das Resultat vorliegt, werde ich darüber sofort berichten. [Die Untersuchung hat leider zu keinen sicheren Ergebnissen geführt.]

Erwiderung.

Durch die vorstehenden Bemerkungen Degerings wird der Inhalt meines Aufsatzes im A. Anz. (s. ob.) größtenteils nicht berührt, also nicht das, was ich über die Bildkomposition, über die zuschauenden Figuren und Personifikationen sowie über Plinius dargelegt habe. Es würde, wenn sich das Ergebnis von D.s Nachforschungen bestätigt, nur der interessante Anknüpfungspunkt wegfallen, den die Kodexzeichnung darzubieten schien — die übrigens seither, also in vier Jahren, von keiner Seite angezweifelt worden ist. Natürlich habe ich — mein Text zeigt es — von vornherein die Frage, wie die Zeichnung sich zu dem im 18. Jahrh. publizierten Herkulanenser Gemälde verhalte, in Erwägung gezogen; ich habe sie fallen lassen, zumal mir Carl Robert schrieb, das Herkulanenser Bild könne dies nicht sein, und Publikation sei dringend erwünscht (18. Sept. 1918). Daß die verblaßte Tinte nachgemacht sei, scheint mir auch heute noch nicht erwiesen. Wir hätten ja, nach D., als Anfangs- und Fixpunkt für die Datierung nur das Jahr 1780. Ob derjenige, welcher diese Lücke im Kodex zeichnerisch ausfüllte, wirklich eine Täuschung beabsichtigte, wäre auch noch zu fragen. Woran ich hauptsächlich Anstoß nehme, ist die Bezeichnung »moderne« Fälschungen und die Eilfertigkeit, womit dieses Prädikat auf das Plautus- und das Livius-Blatt ausgedehnt wird.

Also zunächst das Plautus-Blatt, als dessen Entdecker mich bei dieser Gelegenheit weitere Kreise kennen lernen. Über die Umstände der Entdeckung und die Herkunft des Kodex selbst, worin das Blatt sich versteckte, habe ich im Hiersemannschen Katalog aufs genaueste berichtet und D. hat diese Angaben in seiner Publikation gebührend verwertet. Ich füge hinzu: das

Blatt war innen an dem Holzdeckel des altitalienischen Einbandes, wo es als Pendant ein mittelalterliches Pergamentblatt nichtklassischen Inhalts hatte, so fest aufgeleimt, daß die Loslösung nicht leicht vonstatten ging; selten hat bei den vielen, in die Hunderte gehenden alten Pergament-Schriftblättern, die ich seitdem abzulösen hatte, darunter hin und wieder klassisch-antike Texte, die Prozedur so viel Mühe gemacht. Wenn nun Chatelain der Publikation gegenüber den Verdacht äußert, daß es sich um eine Nachbildung alter Schrift handele, die er, soviel ich mich erinnere, der Renaissance zuschreibt, so mag das für D. als Herausgeber, der das Original in Händen hielt, unangenehm sein. Aber die Untersuchung ist ja noch nicht abgeschlossen. Jedenfalls hätte D. sein vermeintliches Mißgeschick mit Würde ertragen sollen und höchstens betonen können, daß sich vor ihm auch andere hätten täuschen lassen, anstatt den vorstehenden, nicht gerade glücklichen Abwälzungsversuch zu unternehmen. Die Forderung, daß der Kodex selber vorgelegt werde, als ob es sich um ein Bibliotheksstück, nicht ein durch den Buchhandel gegangenes handele, ist nicht nur unstatthaft, sondern auch unhaltbar, um nicht zu sagen sinnlos. Wer beweist uns, wenn der Kodex wieder auftauchte, daß dieses Blatt an diesem Deckel angesessen, wer verbürgt auch nur, daß die unansehnlich gewordene Innenseite des Deckels nicht inzwischen gereinigt worden? Und wenn das Blatt nun nicht aus einem Bucheinband stammte, sondern eines der hunderte loser derartiger Bruchstücke wäre, wie sie mir vorgelegen: welche Beweiskraft würde das im Sinne D.s haben?

Degering scheint sich gar nicht klargemacht zu haben, welchen ungünstigen Eindruck die Leser oder viele von ihnen bezüglich meines Anteils an der Frage erhalten, ehe sie an den Schlußpassus gelangen.

Aber um einmal darauf einzugehen, wie denkt sich D. eigentlich das Entstehen solcher modernen Plautus-Fälschung? Das Blatt wurde für einen Spottpreis an die Berliner Bibliothek verkauft, für einen Preis, wofür kaum ein neuzeitliches Schriftdiplom von 50 Zeilen herzustellen wäre. Gibt es in unsern Tagen einen so täuschend geschickt arbeitenden Graphiker, so hätte derselbe zu welchem Zwecke gearbeitet? Damit das Blatt zerschnitten, aufgeklebt und großenteils der Zerstörung preisgegeben würde?

Was nun das zweite, ganz verschieden geartete Pergamentblatt betrifft, in schönem, dabei geläufigen Schriftcharakter des IV. Jahrh., ein Blatt, worin ich den Schluß von Liv. 45 erkannte, so machte dasselbe, halb beschrieben wie es war, den Eindruck — wenn es nicht eine bloße Schreibübung war —, als Schlußblatt einer schadhaften Livius-Rolle bestimmt gewesen zu sein, ohne dann aber zur Verwendung zu kommen. Vielleicht war es dafür zu fehlerhaft geschrieben. Aber auch dieser zerrüttete, vielleicht schon nach defekter Vorlage geschriebene Text, der sich, wie gegen D. zu bemerken, in keiner Zeile mit dem überlieferten deckt, sondern eine neue Fassung bietet, will beachtet sein und läßt sich nicht aus der Welt schaffen. Das verscheuerte, schwer lesbare Blatt bildete den biegsamen, alt angehefteten Umschlag eines unbedeutenden italienischen Druckes von etwa 1600, eines Heftchens, das zweifellos in diesem Zustand von De Schennis in Italien, unter so vielem Wichtigeren, erworben war. Man könnte sogar zu behaupten geneigt sein, daß es sich seit drei Jahrhunderten in diesem Zustande befunden habe — mit größerem Rechte jedenfalls, als auch hier, bloß wegen der D.schen Plautus-Sorgen, mit dem Wort „moderne Fälschung" um sich zu werfen. Ich möchte dem jetzigen Besitzer, wer er auch sei, nicht vorgreifen; denn der direkte Käufer war, wie ich höre, nur Mittelsmann und der Name von dessen Klienten trotz aller Bemühungen nicht zu erfahren. D.s Ansinnen, die seit sechs Jahren im Buchhandel befindliche und zerstreute Sammlung De Schennis teilweis einer Untersuchung zu unterziehen, auch wenn es an jemanden gerichtet wäre, der sonst nichts zu tun hätte, ist etwas so Abenteuerliches, daß dabei zu verweilen sich nicht verlohnt.

Leipzig, März 1924. M. Mayer.

DIE ANTIKEN IM PARK ZU WÖRLITZ.

(Auszug.)

Durch die Staatsumwälzung des Jahres 1918 ist die ehemalige Antikensammlung

des Herzogs Franz bedauerlicherweise in zwei Teile zerrissen worden. Alles im Schloß Befindliche blieb Eigentum des herzoglichen Hauses und konnte bis jetzt nicht neubearbeitet werden. Der andere Teil der Sammlung, welcher hier auszugsweise besprochen werden soll, gehört jetzt der Joachim-Ernst-Stiftung zu Dessau. Die meisten der großen Wörlitzer Marmorwerke sind von Arndt in den Einzelaufnahmen 394—403 veröffentlicht (über ihre Erwerbung vgl. W. Hosäus, Die Wörlitzer Antiken, Dessau 1873). Im Jahre 1906 kamen aus dem Nachlaß I. K. H. der Prinzessin Friedrich Karl von Preußen — W. Helbig hat alles für sie erworben — und von ihrer Hofdame, der Gräfin Clementine v. Pückler, eine größere Anzahl von Architekturbruchstücken und Werken der Kleinkunst hinzu.

Von Arndt nicht aufgeführt wurde die gute Kopie einer Aphrodite (H. 1,05 m), Nr. 25, deren Original in nächste Nähe des Vorbildes der Kapitolinischen Aphrodite gehört (Helbig-Amelung, Führer3) I 803)



Abb. 1. Opferung der Polyxena.

Nr. 26—41. Bruchstücke von Marmorarbeiten, meist Architekturteilen, z. T. der besten römischen Kaiserzeit.

Nr. 42. (Abb. 1). Bruchstück eines Reliefs. H. 40 cm, Br. 41 cm. Marmor. Fundort nicht überliefert, doch wohl wie von allem anderen, Italien.

In der erhöhten Randleiste links ist der ursprüngliche Abschluß erhalten. An ihrer Außenseite befindet sich ein rechteckiger, nach hinten ausgebrochener Einschnitt (L. 5 cm, Br. 1 cm). Die Bruchstelle über der Randleiste ist unberührt, alles Übrige ringsherum modern geglättet, ebenso die Rückseite, in deren oberem Teil ein 3 cm breiter Eisenklammerrest steckt. Teilweise starke Verwitterung. Risse im Marmor.

Zwei Jünglinge helfen eine bekleidete weibliche Gestalt tragen. Von einem dritten, der offenbar die Hauptlast hatte, sind der rechte Unterarm und der rechte Unterschenkel erhalten. Diesen hielt er deutlich aufgestellt etwa auf einen Stein oder eine Stufe. Der Oberkörper der Frau war er-

hoben. Ihr Obergewand ist herabgeglitten. Der mittlere Jüngling ist mit einem Schwert bewaffnet. Die Tragenden müssen sich auf ansteigendem Gelände (oder Stufen?) bewegt haben, wie eine Verbindung ihrer Kniee erweist. Eine weibliche Gestalt wird von Kriegern geschleppt, zweifellos gewaltsam — zur Opferung. Es stehen zwei Deutungsmöglichkeiten offen: Opferung der Iphigenie in Aulis oder der Polyxena. Die literarische Überlieferung kennt eine gewaltsame Opferung der Iphigenie, nur in Aischylos' Agamemnon 231 ff. Opferdiener (ἄοζοι) halten sie über den Altar. Alle spätere Dichtung und Erzählung beherrscht die Gestaltung der Sagen durch Euripides: Beide Frauen bieten sich freiwillig dem Tode dar. In der bildlichen Tradition sind die nächsten Parallelen: die Opferung der Polyxena auf der tyrrhenischen Amphora in London (abg. Journ. Hell. Stud. 18 pl. 15) und das Iphigenienbild der casa del poeta tragico (abg. Hermann-Bruckmann Tf. 15), auch die Urnenreliefs (Brunn, Rilievi delle urne etrusce Tf. 33 ff.). Der finster mitleidslose Ausdruck in dem Antlitz auf dem Wörlitzer Relief, die Dreizahl der Tragenden, die starke Bewegung zur Opferstätte hin — Momente, die sich auf keiner der Iphigeniendarstellungen, aber sämtlich auf der tyrrhenischen Amphora finden — machen die Deutung auf Opferung der Polyxena wahrscheinlich. Auf dem abgebrochenen Teil des Reliefs stand dann auf Stufen oder einer Anhöhe das Grabmal des Achill neben dem Neoptolemos der Jungfrau das Schwert in die Brust stieß.



Abb. 2. Eros als Hahnenkämpfer.

Die Schlankheit der Gestalten deutet auf die Mitte des 4. Jhdts. als Entstehungszeit des Reliefs. Kopfbildung und Prägung der Muskelpartien erinnern entfernt an Attisches. Neben einzelnen Unebenheiten, wie z. B. der steifen Bildung des linken Oberschenkels des linken Jünglings, der flüchtigen Wiedergabe des Schwertes des mittleren, steht die teilweis vorzügliche Modellierung der Muskelpartien und Glieder, besonders in der Bewegtheit des mittleren. Die starke

Achsenbewegung in der Körperhaltung des linken Jünglings ohne Gewaltsamkeit zu geben, ist dem Bildner noch nicht geläufig. Ebensowenig vermag er an der Glutäenpartie des Mittleren, wo drei Körper hintereinander darzustellen sind, den Eindruck voll-runder Körperlichkeit zu erwecken.

Wie steht die Bewältigung dieser Aufgaben im Zusammenhang des reliefbildnerischen Schaffens, zu datierbaren Denkmälern? Relief so viel stärker erhaben, daß ein genauer Vergleich nicht angängig ist. Dagegen vermittelt der Fries vom Lysikratesdenkmal in Athen, der in ähnlich flacher Reliefierung wie das Wörlitzer Fragment gehalten ist, den Eindruck völliger Plastizität bei Höchstmaßen von Bewegungen: der Satyr, der den bittflehenden Seeräuber am rechten Fußgelenk über den Boden zerrt, ist z. B. in stärkster Körperdrehung dargestellt (abg. Br.-Br. 488,



Abb. 3. Gipsabguß nach dem Relief Abb. 2.

Einen frühen Versuch, die Oberkörperdrehung an der nackten Gestalt in flachem Relief wiederzugeben, stellt dar die Bildung des Heros auf dem Weihrelief in Berlin 808 (abg. Kekule-Schröder, Griech. Skulptur 193). Der Unterkörper aber ist wieder in Seitenansicht gedreht. Auf den Mausoleumsfriesen von Halikarnaß erfordern die kräftigen Bewegungen einzelner wild Kämpfender schon starke Körperdrehungen, die fast bis zu dem in Frage stehenden scharfen Gegeneinande. des Oberkörpers zum Unterkörper gesteigert werden (vgl. J. d. I. 1909, 171, Beil. I 29 u. a.). Doch ist hier das 4. Reihe am weitesten links). Die Entstehungszeit des Frieses (334 v. Chr.) ist also terminus ante für das Wörlitzer Relief. Bestimmteres wird sich bei dem provinziellen Charakter, der diesem anhaftet, kaum sagen lassen.

Nr. 43. Bärtiger Marmorkopf. H. 19 cm. Kopie etwa aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhs. n. Chr. nach einem Original um 350 v. Chr. Nase stark beschädigt. Kopf saß mit leichter Neigung nach r. auf dem Körper. Am nächsten verwandt in der Gesamtkonzeption ist der Asklepios von Epidauros (abgeb. Bulle, Schöner Mensch[2]

Abb. 152, Athen, Nat.-Mus.). Die reiche Fülle der Vorderansicht steht in einem gewissen Gegensatz zur klaren Begrenztheit der Einzelformen im Profil.

Nr. 44. Weiblicher Kopf aus einem Hochrelief. Marmor. H. 23 cm. Nase, Lippen, Kinn modern ergänzt. L. Kopfhälfte unbearbeitet. Wir haben es mit einer ins Relief übersetzten Replik des Kopfes der Knidierin aus Tralles zu tun (Ant. Denkm. d. Inst. I 41).

dem oberen Hahn ist der Rest eines zweiten, stark erhabenen Pfeilers erhalten. Er war an der linken Ecke abgeschrägt, vielleicht übereck gestellt. Die Quaderung außerhalb der Pfeiler ist größer gehalten als zwischen ihnen. Sicheren Aufschluß über drei Seiten der einstigen Reliefplatte gibt die Rückseite, die ebenso wie die Plattenränder als Bosse unregelmäßig gerauht ist und einen rahmenden glatten Saum trägt (Abb. 4). Nur die obere Begrenzung ist ganz weggebrochen.



Abb. 4. Rückseite des Reliefs Abb. 2.

Nr. 45. (Abb. 2—4). Reliefbruchstück. Marmor. H. 27 cm, Br. 29 cm. Angeblich aus Pozzuoli. Große schwarze Brandflecken.

Ein geflügelter halbwüchsiger Knabe mit zwei Hähnen vor einer Architektur. Der Kopf des oberen Hahnes und der Oberteil des r. Knabenflügels waren antik aufgestückt. Die Brüche des l. Unterschenkels, des r. Fußes des Knaben, des Körpers des am Boden stehenden Hahnes und des größten Teiles der Standplatte sind modern abgearbeitet. Der basenlose Pfeiler hinter dem Standbein des Knaben erscheint über dessen Kopf wieder. An der Bruchstelle rechts von

Wo rechts die Standplatte aufhört, genau in der Mitte, steckt ein Rest des Eisenstiftes der Befestigung.

Der dargestellte Augenblick des Hahnenkampfes scheint der zu sein: der besiegte Hahn wird von dem Knaben vor dem sich nach der Anstrengung des Kampfes streckenden Sieger schützend aufgenommen (vgl. Daremberg-Saglio I Abb. 213).

Eroten erscheinen in hellenistisch-römischer Zeit in allen menschlichen Tätigkeiten, auch als Hahnenkämpfer. Doch sind die derart symbolisch gegebenen Gestalten durchweg mit kindlichen Körpern ausgestattet.

Bei knabenhafter Bildung scheinen wir dagegen auf bestimmte mythologische Gestalten deuten zu dürfen. Der Liebesgott wird als Knabe gebildet, ebenso Ikarus (Schreiber Hellenist. Reliefbilder XI). Die bekannte Bronze von Mahdia ist nach Wolters Ἀγών zu nennen. Diesen Gott sah de Witte (Rév. arch. 1868 I 377) in der Flügelgestalt mit dem Hahn auf dem Bronzespiegel in Lyon (vgl. auch Mélanges Holleaux 374 die Personifizierung des Wettkampfes auf dem Dionysospriestersessel in Athen). Dieselbe Benennung scheint auch hier die gegebene, zumal im Hinblick auf die Besonderheit des Motivs: der göttliche Knabe vermag beide Hähne zu dirigieren. Auf den menschlichen Hahnenkampfdarstellungen hat jeder seinen eigenen Hahn. Das Relief war wohl das Weihgeschenk eines Siegers.

Unter den sog. „Hellenistischen Reliefbildern" nimmt das Stück insofern eine besondere Stellung ein, als es in völligem Verzicht auf die üblichen malerischen Momente der Naturwiedergabe fast nüchtern-klar nur den Ort der Handlung angibt: eine großgequaderte Mauer links (wohl ein Sims als oberer Abschluß zu ergänzen), rechts ein Eingang, dessen Pfeiler durch Bogen oder Architrav verbunden zu denken sind, mit dem Durchblick auf eine andere Mauerfläche. Hintergrund und Knabengestalt sind nicht zu einheitlicher Komposition verwoben. Der statuarische Gehalt der Figur spricht überwiegend stark. Der Künstler stand in guter griechischer Tradition. Ein Vorbild aus dem Kreise des Lysipp hat ihm vorgeschwebt. Die Körperbildung ist reifer als die des bogenspannenden Eros dieses Meisters. Die federnde Haltung ist die des »labilen Gleichgewichtes« des Apoxyomenos, ins Schlanke, Knabenhafte übertragen. Das aus gleichförmigen Einzelfedern gebildete, aber doch locker übereinandergeschobene Flaumgefieder hat eine Parallele in der Flügelbildung auf dem Ikarusrelief der Villa Albani (Helbig-Amelung[3] II 1879; Schreiber a. a. O. XI), das auch in der Sparsamkeit der Ortsangabe, in der weichen Ausprägung des Leibes dem Wörlitzer nahesteht[1]). Auffallende Verwandtschaft in der Gestaltung der Flügel zeigt das Londoner Exemplar des bogenspannenden Eros (Cat. sculpt. Brit. Mus. III 1673, nach A. Smith eine Kopie antoninischer Zeit). Starke Anklänge hieran weist ferner auch auf die Gefiederdurchbildung auf der Basis der Antoninsäule im Vatikan mit der Apotheose des Antoninus und der Faustina (Amelung, Vat. Mus. I 883, Nr. 223). Der Kopf des Knaben fällt durch seine Lockenfülle auf. Zwar ist derartiges schon im 5. Jhdt. denkbar (Madrid, Prado 535, Rév. arch. II 1901, 19, 20). Allgemein beliebt ist es erst in hadrianischer und antoninischer Zeit, nach der großen Anzahl solcher Köpfe auf Reliefdarstellungen zu urteilen (vgl. auch Schreiber a. a. O. XIII). Die fast lineare Einzellockenbehandlung über der Stirn ist wohl nicht archaisierend, sondern aus dem Zwang heraus entstanden, den der nicht tief genug ausgehauene Marmor auferlegte. Das pausbäckige Gesichtchen zeigt unbestimmt weiche Züge, wohl kindlich. Doch ist ein leicht »Antinous«-hafter Zug nicht zu verkennen. Wie alle diese Stilmerkmale andeuten, so atmet auch die Marmorarbeit die elegante Vornehmheit der Kaiserzeit um die Mitte des 2. Jhdts. n. Chr. Geb.

Nr. 46. Satyrmaske aus gelblichem Marmor, Arbeit etwa des 1. Jhdts. n. Chr. H. 15 cm. Typus des jungen Satyrn (vgl. Winter-Pernice, Hildesheimer Silberfund Taf. 12, 1; 14, 2 u. a.). Auf der Rückseite ist ein l. Unterarm bis zum Ellenbogen erhalten. Die Richtung des Oberarms ist gerade noch feststellbar. Vier Finger einer r. Hand liegen unter dem Kinn der Maske. Der Daumen ist verstümmelt. Nach der Gliedergröße muß ein Erot von etwa 30 cm Höhe die Maske — nach der Armstellung zu urteilen — links von seinem Kopf in Schulterhöhe gehalten haben.

Nr. 47. Weibl. Marmorkopf (aus einem Relieffries?). Aus Kampanien. H. 16 cm. Der Block, aus dem heraus der Kopf wächst, ist in 19 cm Tiefe erhalten. Die jetzt schräg verlaufende Rückseite ist Bruchfläche. Die Gesichtsbehandlung ist stark gewollt, ähnlich der Architektonik der Medusa Ron-

[1]) Eigene, hiervon abweichende Stilisierung der Fittiche hat z. B. auf der ara pacis die Aura mit dem Reiher (Uffizien, Petersen, Ara pacis Taf. III), ferner Schreiber a. a. O. XXXV, mit seinen Repliken, die bewußt archaisieren, und Br.-Br. 629 b.

danini, doch in breit-pathetischer Ausführung. Die Deutung auf Medusa scheint naheliegend.

Nr. 48. Sitzende Fortunastatuette. Marmor. H. 37,5 cm. Arbeit der röm. Kaiserzeit etwa des frühen 2. Jhdts. n. Chr. Es fehlt die r. und l. Hand mit dem unteren Teil des Füllhorns und seiner Stütze, der obere Teil des Thronsessels. Auf dem Gewand über der Brust starke Spuren von kräftigem Rot, an Diadem und Füllhorn viel Gold. Am r. Unterarm ringeln sich die letzten Windungen einer Schlange. Die Fortuna ist also eine salubris. Die Form des Diadems ähnelt auffallend derjenigen der bei Br.-Br. 396, 3. Gestalt des l. Reliefs vom Trajansbogen in Benevent. Verwandtschaft zeigt sich auch in der Gewandfaltenbehandlung.

Nr. 49. Gigantentorso. Marmor. Stark geglättet. H. 36 cm. Verwandt dem Gigantensarkophag im Vatikan, Helbig-Amelung 209.

Aus einer Reihe von Terrakotten verdienen Beachtung:

Nr. 59. Protome eines weibl. Köpfchens mit Perlstabdiadem. H. 10 cm. Aus Tarent. Strenger Stil (vgl. Berlin 7575).

Nr. 61. Weibl. Kopf mit Kalathos. H. 15 cm. Aus Tarent. Zweite Hälfte 5. Jhdts. (vgl. Burlington Club 1904, F 57, pl. 82).



a. b.

Abb. 5. Bronzene Athena (a) und bronzene Aphrodite (b).

Von »Campana«-Tonreliefs ist Nr. 76 bei Rhoden-Winnefeld 92 als Unikum erwähnt. Die Deutung auf eine Hore scheint mir gegebener als die auf eine Brautführerin (vgl. Würzburg 30 b).

Nr. 77 ist ein Bruchstück (H. 21 cm, Br. 13 cm) aus einer ähnlichen Foım gepreßt wie Brit. Mus. Cat. of terracottas pl. 24 mit der Darstellung der Winterhore.

Nr. 84—119 meist kleinere Gefäße ital.-kor. Art, attischen und hellenistischen Ursprungs, römisches Glas.

Eine kleine Anzahl römischer Bronzen wurden in Italien erworben, nach einer Nachricht aus dem Briefwechsel Erd-

mannsdorffs mit dem Fürsten Franz vom 26. 4. 1766 (Mitt. d. Anh. Gesch.-Ver. 2, 127).

Nr. 122. (Abb. 5 u. 6). Bronzene Athena. H. 12 cm. Etwa vom Ende des 2. Jhdts. n. Chr. Eine genaue Replik, wenn auch nicht aus derselben Form, so doch wohl von der gleichen Hand, ist in London, Brit. Mus., Bronzes 1042 pl. 29, das Original des Vorbildes ist im Kreise der Kore Albani (Br.-Br. 285) zu suchen. Das Wörlitzer Stück zeigt die Teile des Gewandes auf der Vorderseite zwar richtig abgegrenzt, aber noch unverstandener gebildet als das Londoner. Die Falten der offenen (linken) Peplosseite sind in ihrem großartigen Fluß getreu nachgebildet. Dies ist zugleich die Hauptschauseite, wie die sorgfältige Arbeit und der Grundriß erweisen. Die Figur war also wohl für eine Eckaufstellung gearbeitet, die nach innen leicht eingebogene Rückseite ist dagegen sehr summarisch behandelt.

Nr. 123. (Abb. 5 u. 6). Nackte, bronzene Aphrodite. H. 10 cm. Römische Arbeit des späten 2. Jhdts. n. Chr. Nach einem Vorbild hellenistischer Zeit voll schlanker Eleganz und Grazie.

Nr. 135—154. Bronzehenkel, meist von kleineren Kannen.

Nr. 42—154 werden jetzt in das Anhaltische Landesmuseum im Schloß zu Zerbst überführt und dort aufgestellt[1]).



b. a.
Abb. 6. Bronzene Aphrodite (b) und bronzene Athena (a).

Dessau. Karl Schulze-Wollgast.

[1]) Herrn Geheimrat Prof. Dr. Fr. Studniczka und seinem Institut bin ich zu tiefem Dank verpflichtet. Durch Abgießen und Photographieren der Nr. 42, 45, 122, 123 wurde die Veröffentlichung in dieser Form überhaupt erst möglich. Herr Geheimrat Studniczka gab nicht nur die Deutungen der beiden Reliefs Nr. 42 und 45, sondern auch sonst wertvolle und entscheidende Anregungen durch Literaturhinweise.

EINE ANSICHT DES SEPTIZONIUMS.

In der Cappella S. Ugone der Certosa bei Pavia befindet sich ein sechsteiliges Altarwerk, das zusammengesetzt ist aus zwei je zwei Evangelisten enthaltenden Bildern des Borgognone[1]) und vier unter sich zusammengehörenden Tafeln, die von Macrino d'Alba signiert und in das Jahr 1496 datiert sind[2]), oberen Teils einnimmt, und einer Madonna zwischen zwei Heiligen im unteren Teil. Die Heiligen stehen vor einer niedrigen Schranke, über die man in eine Landschaft mit antiken Bauten blickt. Abb. 1 zeigt in einer der Staatlichen Bildstelle verdankten Vergrößerung nach einer kleineren Aufnahme den Kopf des H. Hugo und den landschaftlichen Hintergrund der linken Tafel. Wir



Abb. 1. Ausschnitt aus einem Bilde des Macrino d'Alba.

einer Auferstehung, die zwischen den Evangelisten des Borgognone die Mitte des sehen darin zur Linken, hoch emporragend und oben durch den Bildrand abgeschnitten, das Septizonium des Septimius Severus[1]),

[1]) Thieme-Becker, Borgognone, Bd. IV 359, wo irrtümlich von vier Tafeln die Rede ist.

[2]) Magenta, La Certosa di Pavia 267 ff., Abb. S. 431; Beltrami, La Certosa di Pavia (1895) 96 u. 159. — Über Macrino d'Alba vgl. Magenta a. a. O., Berenson, The North-Italian painters of the Renaiss. 252 f., Ugo Fleres, Le Gallerie Nazionali Italiane III 69 ff., L. Ciaccio, Rass. d'Arte VI 1906, 145 ff. (S. 150 sind die vier, dem Macrino gehörigen Tafeln des Altarwerkes abgebildet), Jocelyn Ffoulkes-Maiocchi, Vincenzo Foppa 257.

[1]) Ihm entspricht auf der rechten Tafel neben dem Kopfe des Heiligen eine vom oberen und rechten Bildrand abgeschnittene Ruine, die sich nicht mit einem bestimmten Bauwerk identifizieren läßt. Ch. Huelsen, dem ich für seine freundliche Stellungnahme zu den von dem Bilde angeregten Fragen zu aufrichtigem Dank verpflichtet bin, glaubt, daß das Bauwerk seinen Ursprung hat von den beiden obersten Geschossen des Colosseums, die allerdings frei behandelt und durch die aufgesetzte Inschrift

zur Rechten, tiefliegend und nur in den oberen Teilen sichtbar, den westlichen und mittleren Bogen des Seitenschiffs der Konstantinsbasilika, zwischen ihnen die damals noch stehende Säule des Mittelschiffs[1]), hinter ihnen links die Torre dei Conti, rechts einen zweiten Turm[2]). Der Maler hat nicht einen wirklichen Landschaftszusammenhang wiedergegeben, sondern zwei einzeln aufgenommene Prospekte aneinandergesetzt, die in dieser Weise nicht zusammengesehen werden konnten; das Septizonium ist von Nordosten, die Basilika von Süden aufgenommen. Beide sind durch den Kopf des Heiligen getrennt; ein innerer Zusammenhang zwischen beiden Landschaftsstücken ist dadurch geschaffen, daß sich der Hang, auf dem sich das Septizonium erhebt, auf der rechten Seite fortsetzt und die unteren Teile der Basilika verdeckt. Da das Altarwerk aller Wahrscheinlichkeit nach in der Certosa selbst ausgeführt ist, hat Macrino d'Alba Skizzen benutzt, die er früher in Rom gemacht hatte[3]).

Soweit ich feststellen kann, ist das Bild der Aufmerksamkeit der Forscher, die die Zeichnungen des Septizoniums gesammelt haben[4]), bisher entgangen. Wie die meisten Darstellungen jener Zeit ist es weit davon entfernt, eine wissenschaftlich korrekte Aufnahme des Tatbestandes zu bieten, sondern ein Gemisch von Wiedergabe des Vorhandenen mit freien Rekonstruktionen. In einer Reihe von Details, z. B. den Löchern in der Quaderwand des Untergeschosses und der Zerstörung des Gebälkes des Mittelgeschosses (vgl. den Stich bei Lafreri, Huelsen S. 10, Fig. 3, den Stich Duperacs, Huelsen S. 30, Fig. 10, Boll. d'Arte 1909, 255, Fig. 1, die Zeichnung Heemskercks Boll. d'Arte 1909, 264, Taf. II) scheint der Maler mit ziemlicher Treue den Erhaltungszustand wiedergegeben zu haben. Dagegen hat er die durch die anderen Zeichnungen bezeugten mittelalterlichen Einbauten zwischen den Säulen des Mittelgeschosses fortgelassen, so daß sich diese frei von dem lichten Himmel abheben. Hat er in diesem Fall den ursprünglichen Zustand hergestellt, so hat er in einer anderen Einzelheit falsch ergänzt. Offenbar waren in der Orthostatenschicht des Mittelgeschosses an der Seitenfassade, wie es zum Teil auch an der Front des Flügelbaues der Fall war, die Steine der Interkolumnien ausgebrochen (vgl. auch die oben angeführte Zeichnung Heemskercks); der Maler rekonstruiert aus diesem Zustande irrig unter den Säulen vorgekröpfte Sockel. Unzuverlässig wird auch die Bildung der Kapitelle sein. Die Unterschiede und Übereinstimmungen gegenüber den schon bekannten Darstellungen im einzelnen zu verzeichnen, verlohnt nicht die Mühe, da sie für die Rekonstruktion nicht von Wert sind.

Eine gewisse Bedeutung erhält unser Bild jedoch dadurch, daß es einen wichtigen Teil des Baues wiedergibt, der in sämtlichen anderen Zeichnungen und Stichen fehlt. Bekanntlich bestehen Widersprüche in bezug auf die Grundrißgestaltung der Flügel zwischen dem Fragment des antiken Stadtplans und den Feststellungen der Renaissancezeichner. Daß das Zeugnis des Stadtplans bezüglich der Zahl der Säulen gegenüber jenen als das unzuverlässigere zurücktreten muß, haben Huelsen[1]) und nach ihm Dombart überzeugend dargelegt. Dagegen ist seit Huelsen und Gräf methodisch mit Recht angenommen worden[2]), daß der Stadt-

---

CONDITORI VRB zur Ruine eines Romulustempels (oder einer Casa Romuli?) gestempelt sind.

[1]) Vgl. Jordan-Huelsen, Topographie d. Stadt Rom III 13, Anm. 24.

[2]) Es könnte, wie mir Huelsen mitteilt, der Lage nach die Torre Cesarini-Margani sein, welche noch heute an der Westseite der Piazza S. Pietro in Vincoli existiert (zur Geschichte vgl. Adinolfi, Roma nell' età di mezzo I 104 ff.), doch sei das bei der wenig individuellen Darstellung nicht ganz sicher zu sagen.

[3]) Einen römischen Aufenthalt des Macrino in der ersten Hälfte der neunziger Jahre erschließt Fleres a. a. O. aus den römischen Prospekten des Bildes in der Certosa und eines ihm zugeschriebenen Bildes in der Pinacoteca des Conservatorenpalastes (abgebildet bei L. Ciaccio a. a. O. 146), L. Ciaccio außerdem aus der von ihr angenommenen Beeinflussung durch die damals in Rom tätigen umbrischen Meister.

[4]) Die Literatur bei Th. Dombart, Das Palatinische Septizonium zu Rom 2 u. 12.

[1]) Vgl. außer 46. Berliner Winckelmannsprogr. 22 i. d. Zeitschrift f. Gesch. d. Arch. V 1911—12, 17.

[2]) Daß Durm, Baukunst d. Etrusker u. Römer [2] 472 in seiner Rekonstruktionsskizze zwischen den seitlichen Säulenpaaren die Rückwand nicht angibt, während er im Text in jeder Beziehung dem Stadtplan gegenüber den Renaissancezeichnungen Recht gibt, beruht vielleicht nur auf einem Versehen.

plan zuverlässig ist, wenn er an den rückwärtigen Ecken des Baues einen Mauervorsprung angibt, während die Renaissancezeichnungen, sofern die Ecke nicht überhaupt fehlt, im Grundriß eine vierte Säule an der Ecke gezeichnet haben. Der Stadtplan kann zwar in Einzelheiten, wie in der Zahl der Säulen oder in den Proportionen, ungenau sein, nicht aber ein wichtiges architektonisches Motiv frei erfinden. Auch ästhetisch wird man die Fortsetzung der eigentlichen Wand, vor der sich die dekorative Architektur aufbaut, bis zu den Flügelenden als notwendig empfinden. Als einziges Zeugnis der neueren Zeit enthält nun das Bild des Macrino d'Alba in unzweideutiger Klarheit den Ansatz dieses Mauerstückes und zwar sowohl im unteren wie im mittleren Geschoß. Im oberen Geschoß war es zerstört. Die Ecke selbst ist auch hier nicht mehr vorhanden, und die Säulenarchitektur der Seitenfront ist genau so weit erhalten wie auf den Zeichnungen Heemskercks und eines Anonymus des XVI. Jahrh. (Boll. d'Arte 1909, 261, Fig. 4 nach Egger).

Huelsen hat mit Recht angenommen, daß die Künstler, die anstatt eines Mauervorsprunges eine Ecksäule gezeichnet haben, dieses Stück der Ruine nicht gesehen, sondern ergänzt haben. Wer den Mauervorsprung auch nur soweit erhalten sah, wie ihn das Bild der Certosa zeigt, konnte nicht die Fassade der Flügelmauer glatt bis zur Rückfront verlaufen lassen und an der Ecke eine Säule ergänzen. Fehlte dagegen das ganze Stück, so lag eine Ergänzung ganz in der Gewohnheit der Zeichner und Architekten. Demnach müssen wir folgern, daß das Bild der Certosa oder richtiger die ihm zugrundeliegende Skizze die älteste Darstellung der ganzen Reihe ist, und daß nach ihrer Herstellung die Ecke des Baues zerstört wurde, soweit sie über den Teil des Baues hinausragte, an dem die Säulenhallen mit dem Kernbau noch durch die Zwischendecken fest verbunden waren. Dieser Sachverhalt ist tatsächlich möglich.

Für die Skizzen Macrinos ist das Datum des vollendeten Bildes, 1496, ein terminus ante quem; innerhalb des Jahrfünftes von etwa 1490 bis 1495 lassen sie sich nicht näher datieren. Von den übrigen Zeichnungen des Septizoniums, soweit ihre Autoren überhaupt bekannt sind, braucht nach den Daten und, soweit ich sehen kann, auch nach den Lebensumständen der Künstler keine vor diesem Zeitpunkt entstanden zu sein. Am geringsten ist die verfügbare Zeitspanne bei dem am frühesten (1502) von allen anderen Darstellern Verstorbenen, dem Sieneser Maler, Architekten und Festungsbaumeister Francesco di Giorgio Martini[1]). Er ging 1491 von Siena nach Neapel, ist aber 1493 wieder in Siena gewesen. 1494 kehrt er nach Neapel zurück, wo er am 22. 11. 1495 bei der Belagerung Neapels durch die Franzosen zum erstenmal eine Pulvermine gelegt haben soll, und im Februar 1497 ist sein Aufenthalt in Siena wieder urkundlich[2]) bezeugt. Aufenthalte in Rom sind für die Jahre 1491, 1493, 1494 und 1496 möglich. Seine Aufnahme (Huelsen, Septizonium 7, Fig. 1) kann daher sehr wohl einige Zeit nach der Skizze Macrinos gemacht sein.

Berlin. G. Rodenwaldt.

LEIPZIGER ANTIKEN I.

ÄLTERSCHWARZFIGURIGE VASEN AUS CAERE

Über die Geschichte und das Wachstum des Antikenmuseums der Universität Leipzig hat sein Leiter Franz Studniczka in der Festschrift zum 500 jährigen Jubiläum der Universität Leipzig 1909, Bd. IV 1 berichtet. In den folgenden Jahren bis zum Kriegsausbruch ruhte der Ausbau der Sammlung nicht, und selbst in den Kriegs- und Nachkriegsjahren waren vereinzelte Erwerbungen von Antiken möglich. Den Hauptbestand an Originalen bilden nach wie vor die Vasen. Einige Proben davon ließ Studniczka in der oben erwähnten Festschrift abbilden. Mehrere Stücke der Sammlung Hauser, die 1898 vollständig für die Universität erworben wurde, teilte der frühere Besitzer im Jahrbuch XI 1896 mit, einige ihrer besten Stücke hatten in Hartwigs Meisterschalen Aufnahme gefunden. Letztere, sowie die von Beazley in Zeit-

[1]) Vgl. Schubring bei Thieme-Becker XII 303 ff. und die dort angeführte Literatur.

[2]) Pantanelli, Di Francesco di Giorgio Martini 140.

schriftenaufsätzen und in seinen Attic redfigured Vases in American Museums einzelnen Meistern zugeteilten Leipziger Stücke findet man am übersichtlichsten im Museumsindex von Hoppin, Handbook of redfig. Vases unter Leipzig und unter Stuttgart, Hausers Collection verzeichnet, auch von den unter »disappeared« aufgeführten Vasen desselben Verzeichnisses ist Makron Nr. 121 in Leipzig. Die schwarzfigurigen Vasen mit Meistersignaturen findet man sämtlich in Hoppins Handbook of blackfigured Vases. Einzelnes ist gelegentlich bekannt gemacht, so im J. H. S. XII 1891, 368 Taf. 22/3 (Jones), J. d. I. XVIII 1903, 133 Taf. 9 (Nilsson), Jahreshefte VI 1903, 126 Abb. 75; 140 Abb. 85/6 (Studniczka), Pollak, Zwei Vasen, aus der Werkstatt Hierons 27, Nachod, Der Rennwagen bei den Italikern Taf. 2, 28, Pagenstecher, Calenische Reliefkeramik (8. Ergänzungsheft zum Jahrb.) Taf. 15 Nr. 113, 20 Nr. 179, 25 Nr. 258 m, von Stern, Prämykenische Kultur in Südrußland (russisch), Moskau 1907, Taf. 3, 4 u. 9; 4, 4 u. 11, J. d. I. XXVI 1911, 114 Abb. 42 (Studniczka) u. 261 Abb. 12 (Karo), A. M. XLIII 1918, 83 Abb. 14 (Schweitzer), A. M. XLVI 1921 Taf. VI B, Beil. Abb. 7. Als Festblatt zur Winkelmannsfeier des Leipziger Seminars waren 1919 eine Reihe von Scherben mitgeteilt worden, die in Caere gefunden, von einem altbewährten Gönner dem Antikenmuseum vor 13 Jahren geschenkt worden sind, und die an verschiedene Vasen auswärtiger Museen anzupassen gelungen war. Diese Scherben sowie solche, die an J. H. S. XXXIX 1919 Taf. 2, 1 und an A. J. A. 1916 Taf. 4 gehörten, sind inzwischen sämtlich auch im Original ihren Vasen eingefügt. Noch sind nicht alle Scherben aus dieser Schenkung zusammengesetzt. Da deshalb ein Katalog vorerst verfrüht wäre, sollen hier mit Genehmigung des Direktors einige Vasen und Scherben, die teils in der Literatur bereits erwähnt, aber noch nicht abgebildet sind, teils sonst auf Interesse auch außerhalb des Rahmens einer Lehrsammlung rechnen dürfen, bekannt gegeben werden. Den Abbildungen von Nr. 4 und 16 liegen Aufnahmen von Ernst Langlotz zugrunde, deren Platten er dem Leipziger archäologischen Institut freundlichst überlassen hat, die zu Nr. 2, 3, 5-8, 11-15, 17 wurden von Oberkonservator Fr. Hackebeil angefertigt.

ALTATTISCHE VASEN

1. (Abb. 1) Bruchstück aus fünf Scherben. Blaßroter Ton, schwarzer Firnis, kirschrote Deckfarbe, Spuren von geschwundenem Weiß. Größte Breite: 0,18. Erhalten ist der untere Teil einer mit kurzem Chiton bekleideten nach rechts hin im »Knielaufschema« eilenden Flügelgestalt bis kurz über den Gürtel. Rechter Fuß und linkes Knie

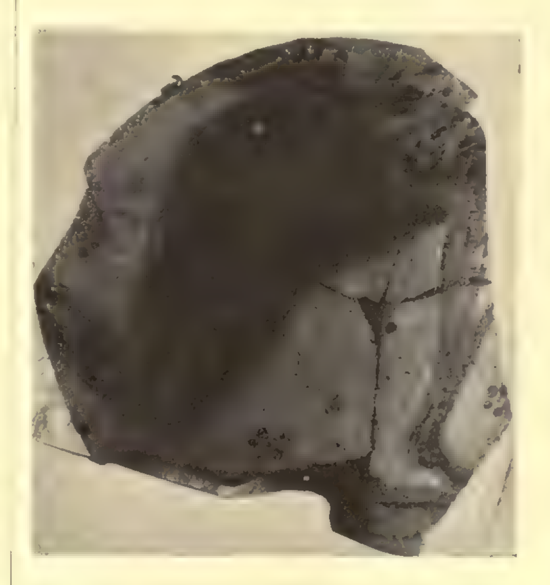


Abb. 1. Fragment einer altattischen Amphora (Nr. 1).

fehlen, von den Flügeln sind gerade noch in den beiden oberen Ecken je drei Federn vorhanden, Füllmuster im Raum.

Die erhaltenen Reste genügen vollauf, um in der Gestalt die genaue Wiederholung einer Gorgone von der bekannten Netosamphora (Athen, Collignon-Couve 657) zu erkennen, mit der unser Fragment auch in Technik und Erhaltung übereinstimmt, wie ein Vergleich mit der Aufnahme Alinari 24457 (danach Pfuhl, Mal. u. Zchg. Abb. 89) besser als der mit der Tafel Antike Denkmäler I 57 lehrt. Außer dem allgemeinen Bewegungsschema stimmen die Proportionen und die geritzte Innenzeichnung — Kniescheibe, Wadenmuskel, Knöchel —, der Chitonum-

riß mit dem dreistrichigen Saum und der Gürtel mit den beiderseits über ihn hängenden doppelt umrissenen Bäuschen Strich für Strich überein. Auch die Füllornamente, die fünfblättrigen Punktrosetten und die gereihten Z, sind die gleichen. Wir besitzen also in dem Bruchstück den Rest eines Werkes vom Maler der Netosamphora. Freilich war es keine Replik, schon weil statt des nur durch drei dünne Streifen vom Hauptbild getrennten Frieses mit hüpfenden Delphinen hier ein breiter Firnisstreif die Darstellung unten begrenzt, von dem es unentschieden bleiben muß, ob er der Rest eines breiten Bandes ist, oder ob der ganze untere Teil der Vase schwarz abgedeckt war. Auch mißt unsere Flügelgestalt nur 4/5 derer auf der Netosamphora, und der Durchmesser des Gefäßes läßt sich — soweit das der geringe Rest des Umfangs erlaubt — auf etwa 0.35 berechnen, also auf wenig mehr als die Hälfte der Athener Vase. Zudem war die Gefäßform sicher verschieden; während bei der großen Grabvase der größte Durchmesser in Höhe der Brust der Gorgonen liegt, befand er sich an unserem Stück etwa in der Mitte des rechten Oberschenkels. Der demnach tiefliegende Schwerpunkt legt den Gedanken an eine bauchige Amphora nahe, ähnlich den in Attika gefundenen, z. B. Athen, Collignon-Couve 652 (B. C. H. XXII 1898, 283; Weicker, Seelenvogel 153), Brit. Mus. A 1531 (B. C. H. XXII 1898, 285) Berlin 1683. Solche Gefäße wurden natürlich eher exportiert als die großen eigens als Grabdenkmäler gefertigten Amphoren, und haben sich denn auch in etruskischen Gräbern gefunden, z. B. Louvre E 817 bis 819 (Pottier, Vas. du Louvre Tf. 58, Corpus vas. ant. fasc. 1 France 31, Louvre III H. d. pl. 1, 4-6 und 10-12).

Stilistisch bietet das Leipziger Fragment nichts Neues, wohl aber technisch. Gewand und Beine sind ebenso wie auf dem Athener Gegenstück in dünnem Firnis mit verstrichenem Pinsel aufgetragen, so daß stellenweise der Tongrund kaum bedeckt ist. Pfuhl, Malerei und Zeichnung I § 122 erwähnt dies Verfahren als »teilweise fleckigen« Firnis. Genaues Betrachten lehrt, daß alle so behandelten Teile mit Kirschrot gedeckt waren, das auf dem Chiton gut, auf den Beinen nur in schwachen Spuren erhalten ist. Der Firnis dient also, wo er »fleckig« ist, nur zur Grundierung, hingegen ist er in den Füllrosetten, dem unteren Bildabschluß, dem Chitonsaum, dem Gürtel und den Flügeln dick aufgetragen, schwarz und glänzend. Glänzend freilich nur dort, wo nicht das jetzt geschwundene Weiß darüber saß, dessen Vorhandensein nur die bekannte matte Oberfläche der einst von ihm bedeckten Stellen erkennen läßt. Weiß war der Gürtel in seiner ganzen Ausdehnung, und weiße Punkte saßen wechselständig auf den drei Reihen des Chitonsaumes. Diese Spuren der weißen Farbe veranlaßten eine erneute Nachprüfung des dritten erhaltenen Werkes unseres Malers, der Schüssel von Aigina in Berlin 1682 (Arch. Ztg. XL 1882 Taf. 9/10, Furtwängler, Kl. Schr. II Taf. 21/22, Perrot X 75 ff.) durch stud. phil. E. Kunze, der die Anwendung von Weiß an denselben Stellen wie auf dem Leipziger Stücke fand. Furtwänglers Angaben (Arch. Ztg. XL 1882, 205, Kl. Schr. II 101, Beschreibung Berlin I 220) sind dementsprechend zu berichtigen. Es mußte darauf besonders hingewiesen werden, weil die wiederholt mit Bestimmtheit ausgesprochene und gedruckte Behauptung vom fehlenden Weiß in den eisernen Bestand unseres Handbuchwissens aufgenommen worden ist. Noch Pfuhl (Mal. u. Zchg. I. § 121) hält gegen Gräf (Akrop. Vas. I 40) daran fest. Er leugnet den Zusammenhang des aufgesetzten Weiß auf attischen Vasen des VI. Jahrh. mit der seit dem geometrischen Stil (A. M. XVII 1892, 215, Akrop. Vas. Nr. 283, 303) das ganze VII. Jhd. hindurch in Attika üblichen Verwendung dieser Deckfarbe. Das neue Aufleben der Technik sucht er mit Buschor (Gr. Vasenm.[2] 68) durch ionischen Einfluß zu erklären, obwohl gerade auf östlichen Vasen des VII. und beginnenden VI. Jahrhdts. das Deckweiß nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Diese gesuchte Erklärung wird durch den Befund auf den altattischen Stücken in Leipzig und Berlin hinfällig. Von den beiden Beispielen aus den Akropolisfunden, die der Art unseres Meisters zum mindesten nahe stehen, wenn nicht von seiner Hand sind, Gräf Nr. 390 u. 391, hat das letztgenannte auch Spuren von Weiß. Somit ist

die ununterbrochene Tradition in der attischen Keramik, wie wir sie stilistisch klar vor uns sehen, auch technisch gesichert. Auf der Athener Netosvase finden sich, wie W. von Massow und E. Langlotz nach erneuter Prüfung versichern, keine Spuren von Deckweiß.

2. (Abb. 2) Bruchstück aus 7 Scherben von einem großen Becken. Im oberen Rand Furche für den Deckel. Blaßgelber Ton mit leichtem Stich ins Rötliche. Der Firnis ist oben und in der linken Hälfte des Stückes hochrot gebrannt, in der rechten schwarz, an den Fußstrahlen braun, keine Deckfarben. Erhaltene größte Höhe: 0,24, ursprünglicher oberer Durchmesser: 0,44.

Oben ist ein kurzes Stück des antiken Randes erhalten, sonst an allen Seiten Bruch. Das Innere des Gefäßes ist tongrundig, der Rand oben gefirnist. Den Hauptbildstreif nahm ein Fries mit großen Tierdarstellungen ein. Erhalten ist von einem nach links hin ins Knie gesunkenen Stier der ganze Vorderkörper und die Hufe der Hinterbeine. Ihm gegenüber stand ein Löwe, von dem noch Kopf, Brust, Vorderbeine und die Hintertatzen vorhanden sind. Im Raume verstreut sind Punktrosetten, deren einzelne Punkte (je 8-10) ineinander überlaufen, so daß ein breiter Kranz mit unregelmäßigen Konturen entsteht, in den ein Kreuz eingezeichnet ist. Unter der Bildzone folgt zwischen je drei Streifen ein Band mit flott gezogenen schrägen Treppenlinien, darunter Fußstrahlen.



Abb. 2. Altattische Schüssel (Nr. 2).

Die Gefäßform und -einteilung, wie auch die Dekoration des unter dem Hauptbildstreif gelegenen Teils der Vase stimmen durchaus mit dem nur um ein weniges kleineren sogenannten Skyphos, richtiger Becken, von Vurva (A. M. XV 1890 Taf. 10, Athen, Collignon-Couve Nr. 594) überein. Auch die seltene Form der Füllrosetten — sie findet sich attisch sonst nur noch auf zwei Fragmenten von der Akropolis, Gräf Nr. 414 u. 550 und der Scherbe aus den Grabungen am Dipylon Phot. Ath. Inst. Keram. 282 (Bieber, Verzeichnis I Nr. 1808) — kehrt auf ihm

identisch wieder, so daß man unbedenklich für beide Becken die gleiche Werkstatt annehmen kann. Künstlerisch stehen freilich die Tierbilder des Leipziger Bruchstücks entschieden höher als die nüchtern gezeichneten Schwäne der Vase aus Vurva. Wie sie in der saftigen Fülle der Formen mit den schwellenden Konturen groß gesehen und flott hingesetzt sind, nehmen sie einen hervorragenden Platz in der Tierdarstellung der älterattischen und der älterschwarzfigurigen Malerei überhaupt ein. Die Innenzeichnung ist klar und sicher gezogen, die Vorliebe für geschwungene Linien, besonders die Volute im Kopf des Stieres, erinnert an die Ranke mit Palmette im Löwenkopf der Piräusamphora (Athen, Collignon-Couve 651, 'Εφημερὶς ἀρχαιολογική 1897, Taf. 5/6, Pfuhl, Mal. u. Zchg. Abb. 88).

3. (Abb. 3) Bruchstück aus zwei Scherben von einem Becken derselben Form wie das vorhergehende. Rötlichgelber Ton, Firnis rotbraun bis schwarzbraun, Spuren roter Deckfarbe. Ringsum Bruch. Größte Höhe: 0,14, größte Breite: 0,29, ursprünglicher Durchmesser in der Mitte der Scherben: 0,405.

Im Innern läuft ungefähr in der Mitte des erhaltenen Bruchstücks ein etwa $1^{1}/_{2}$cm breites wagerechtes Firnisband über die sonst tongrundige Fläche. Außen rechts ein von einem Firnisstreif eingefaßtes Bildfeld, die linke senkrechte Begrenzung und die daran anschließenden Teile der beiden wagerechten sind erhalten. In diesem Feld sind zwei nach rechts gerichtete Wasservögel dargestellt, das Hinterteil des linken wird vom Bildrahmen abgeschnitten, vom rechten sind nur ein Teil des Flügels und des Hinterkörpers erhalten. Die Deckfedern der Flügel waren als rote Fläche gegeben; flüchtige Füllrosetten. Links davon, nur in ihren unteren $^{2}/_{3}$ erhalten, im Raum schwebende Schlingmuster. Darunter drei wagerechte Streifen und ein undeutlicher Rest von der Füllung der darunterliegenden Zone.

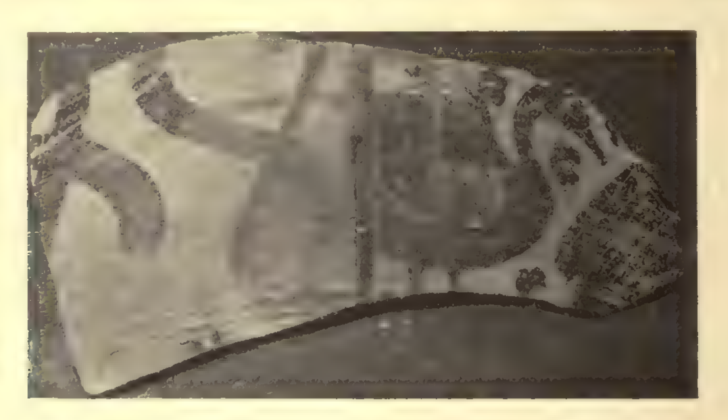


Abb. 3. Fragment einer altattischen Schüssel (Nr. 3).

Nach Form und Stil stammt das Fragment von einem Gegenstück des vorhergehenden. Da das Bildfeld rechts nicht bis zum oberen Rand des Gefäßes reichte, muß darüber der wagerechte Henkel gesessen haben wie über dem Flächenmuster aus schwarzen und tongrundigen Dreiecken auf dem Becken aus Vurva. Den gereihten Voluten auf dessen Rückseite entsprechen hier die lockeren Schleifen. Sie sind der letzte, etwas verwahrloste Ausläufer der Schlingenmuster, die in der frühattischen Ornamentik eine große Rolle spielen (vgl. Böhlau, Aus ion. und ital. Nekropolen 110 f., Johansen, Vases Sicyoniens 116 f.). Ein unmittelbarer Vorläufer unseres Stückes ist hierin die große Amphora in New York (J. H. S. XXXII 1912, 377), wo die einzelnen Schleifen aus dem unteren Streif aufwachsen und durch Halbbögen oben verbunden sind; losgelöst im Raum schwebend, wie auf unserem Stück, finden sie sich auf der Rückseite der Piräusamphora (Collignon-Couve 651, Böhlau, Nekropolen 110 Abb. 62, 2). Ähnlich abgeschnitten wie der linke Vogel ist

auch der letzte der schreitenden Schwäne im Fries des Beckens von Vurva.

4. (Abb. 4) Bruchstück einer Bauchamphora. Blaßrötlicher Ton, schwarzer, an einzelnen Stellen rot verbrannter, Firnis, stumpfe ziegelrote Deckfarbe. Es fehlen ein Henkel und der untere Teil des Gefäßes. Größte erhaltene Höhe: 0,265.

Das Innere des Halses, der wagerechte Mündungsrand, die Lippe nebst dem darunterliegenden Teil bis zum oberen Henkelansatz sind gefirnist, ebenso die runden Henkel an ihren Außenseiten und der unter dem Bildstreif erhaltene Teil des Gefäßes. Zwischen den oberen Ansatzstellen der Henkel beiderseits je fünf gereihte Rosetten mit schwarzem Zentrum und rot und schwarzen Blättern. Darunter je ein großer nach rechts schreitender Löwe, der eine offenbar männlich, der andere weiblich. Am ersteren (s. Abb.) sind Augapfel, Maul, Zunge, Mähne, je drei Streifen auf Weichen und Hinterschenkel, Bauchstreif und Genital rot, bei dem der Rückseite nur Augapfel, Maul, Zunge und Mähne.



Abb. 4. Altattische Amphora (Nr. 4).

In Qualität der Zeichnung stehen die Löwen der Bauchamphora nicht hinter dem des Beckens 2 zurück. Die gereihten schwarz und rot gefärbten Rosetten begegnen schon auf der Netosamphora, dann aber besonders auf der Bauchamphora Louvre E 817 (Pottier, Vases du Louvre Taf. 58, Corpus Louvre III H. d. Taf. 1, 4 u. 10, Pfuhl, Mal. u. Zchg. Abb. 93) und den Kannen Brit. Mus. B 32 (Panofka, Mus. Blacas Taf. 25, Lenormant-De Witte, Élite céramogr. III Taf. 77), Brit. Mus. B 33, Coll. Morin 3020 (Morin-Jean, Dessin des animaux 161, Abb. 187), Oxford (J. H. S. XXIV 1904, 297, Abb. 505). Von den genannten Vasen möge man die Bauchamphora auch für die Gefäßform, die drei ersten Kannen wegen der sehr ähnlichen Bildung von Tatzen und Schweifquaste, die letzte wegen des starken Zurücktretens des Füllornaments mit unserer Vase vergleichen. Noch spärlicher ist das Füllornament auf der Bauchamphora Louvre E 819 (Pottier Vases du Louvre Taf. 58, Corpus Louvre III H. d. Taf. 1, 6 u. 12). Freien Bildgrund ohne raumfüllende Muster haben Akrop. Vas. 474 (Gräf. I Taf. 17), 478 (I Taf. 18), 499 (I Taf. 20), 568 (I Taf. 19), ferner der Münchener Dreifuß Buschor, Griech. Vasenm.[2] 122, Abb. 88 und namentlich die Pferdekopfamphoren, die ja bereits auf dieser Stilstufe beginnen (J. d. I. XXII 1907, 83 ff., Hackl).

Die vier Stücke sind wichtig nicht nur für die Kenntnis der attischen Keramik im Beginn des schwarzfigurigen Stils, sondern auch durch den Fundort Caere. Sie vermehren das Material, das die Anschauung von der geringen Verbreitung attischer Tonwaren aus der ersten Hälfte des VI. Jahrh. außerhalb der engeren Heimat (Pfuhl, Mal. u. Zchg. I 125) einengt. Neben die Funde aus Aigina und Naukratis, die Prinz, Naukratis 75 ff. aufführt, treten die Kannen aus Kamiros Louvre A 474, 475 (Salzmann, Nécrop. de Kamiros, Taf. 36, Pottier, Vases du Louvre, Taf. 16), aus Nola stammen zwei Kannen gleicher Form im Brit. Mus. B 32 (Panofka, Mus. Blacas Taf. 25, Lenormant-De Witte, Élite céramogr. III, Taf. 77) u. B 33, eine solche befindet sich im Museum von Tarent, zwei weitere nebst einer Pferdekopfamphora unter den Funden Mengarellis aus Caere im Museum der Villa Giulia, aus Caere stammen neben unseren vier Stücken auch die Vasen aus Sammlung

Campana im Louvre E 817-819 und E 874 (Pottier, Vases du Louvre, Taf. 58, 60 bis 62, Corpus Louvre III H. d. Taf. I), endlich haben sogar die Grabungen in Marseille ein Beispiel von unserer Stilstufe geliefert (Vasseur, Origine de Marseille [Annales du Musée de Marseille XIII] Taf. 10, 12).

Einer etwas jüngeren Stilstufe als die behandelten Vasen gehört das folgende Stück an:

5. (Abb. 5) Bruchstück aus 10 Scherben. Von einer Bauchamphora. Oberer Mündungsrand erhalten, sonst überall Bruch. Rötlichbrauner Ton, schwarzer, dünner Firnis, aufgesetztes mattes Rot. H.: 0,3.



Abb. 5. Frühattischschwarzfigurige Bauchamphora (Nr. 5).

Hals innen und wagerechter Mündungsrand schwarz. Außen war das Gefäß mit Ausnahme der ausgesparten Bildfelder ganz gefirnißt. Zwei rote Streifen laufen unter der kantigen Lippe um den Hals, der Rand des Bildfeldes wird innerhalb und außerhalb von je einem roten Streifen begrenzt. Im Bildfeld ein nackter Jüngling, der mit einem Beipferd nach links reitet. Über der Kruppe des Pferdes sind noch Schwanz und ein Flügelbug eines nach links fliegenden Vogels erhalten. Das Haar des Jünglings und die Mähne des Pferdes sind rot, aufgesetztes Rot auch auf Brustwarze und Rippen des Reiters und auf dem Hinterschenkel des Pferdes.

Das Stück gehört zu den älteren attisch-schwarzfigurigen Bauchamphoren mit Bildfeld, die die Tradition des großfigurigen Bildes, wie es schon in der Löwenamphora oben Nr. 4 vorgebildet ist, weiter pflegen. Neben den Pferdekopfamphoren, die gemäß ihrem sepulkralen Charakter unter den erhaltenen Grabvasen überwiegen (Pfuhl, Malerei u. Zchg. I 246), sind auch andere Darstellungen in großem Maßstab nicht selten. Unter den Reiterbildern dieser Gruppe sind die der kolossalen Berliner Amphora 4823 entschieden älter als unser Stück, ihm ungefähr gleichzeitig ist eine vorzüglich erhaltene Amphora im Museum von Tarquinia (Inventarzettel Bruschi 916, A: Jüngling auf schreitendem Pferd nach rechts, raumfüllender Vogel, B: Jüngling auf galoppierendem Pferd nach rechts, raumfüllender Vogel), die durch Füllrosetten und -kreise noch den Anschluß an älteres erkennen läßt, aber in der Zeichnung von Pferden und Reitern mit dem Leipziger Bruchstück die engste Verwandtschaft aufweist.

»TYRRHENISCHE« AMPHOREN

6. (Abb. 6, 7) Amphora aus zahlreichen Bruchstücken, deren Kanten teilweise bei einer früheren Zusammensetzung beschädigt sind. Orangeroter Ton, schwarzer Firnis, aufgesetztes mattes Rot und (häufig geschwundenes) Weiß. H (mit ergänztem Fuß): 0,5.

Das Innere des Halses ist gefirnißt, oben zwei rote Streifen. Wagerechter Mündungsrand schwarz. Am äußeren Mündungswulst Bogenfries mit Blüten und Knospen (Blüten mit weißem Mittelblatt, Knospen rot). Auf dem Hals gegenständiges Lotos-Palmettengeschlinge (dreispitzige Lotosblüten). Die dreigeteilten Henkel außen schwarz gefirnißt. Unter dem Hals umlaufender plastischer roter Ring. Daran ansetzend Stabband mit langen Zungen als oberer Bildabschluß.

A. (Abb. 6) Amphiaraos' Auszug. Amphiaraos mit Helm und Beinschienen, den Schild am l. Arm, zwei Speere in der r. Hand, besteigt ein nach rechts gewandtes Gespann (es sind nur zwei Pferde gemalt, die jedoch acht Vorderbeine haben, Hals und Schweif des vorderen sind rot). Ihn verdeckt größ-

tenteils der Wagenlenker (roter Helm, weißer senkrecht gefältelter Chiton, boeotischer Schild auf dem Rücken). Zwischen Pferden und Wagen blickt ein nackter Knabe — offenbar Alkmaion — mit erhobener r. Hand zum Vater auf. Hinter dem Wagen steht eine Frau in schwarzem Mantel (oben ist der



Abb. 6. »Tyrrhenische« Amphora, Amphiaraos' Auszug (Nr. 6 A).

Kopf nebst Schulter, unten alles von den Knieen abwärts mit Ausnahme des l. Fußes verloren). Ihr folgt eine zweite in schwarzem Chiton mit Mittelstreif und rotem Mantel mit einem Kind auf den Schultern (der Frau fehlen Kopf und Rücken, vom Kind sind nur das eine Bein, das jene mit der l. hält, und der untere Teil seines kurzen Chitons erhalten). Hinter den Pferden kommt von rechts eine Frau, im Haar weiße Punktreihen, ihr Chiton ist am Oberkörper schwarz mit weißen Punkten unten rot mit schwarzem Mittelstreif. Sie entspricht der Leontis des korinthischen Kraters, nur hält sie in der ausgestreckten Hand keine Schale. Vor den Pferden hockt ein mit kurzem roten Chiton und schwarzem Mantel bekleideter bärtiger Mann mit einem Stab in der r. und weißer Binde im Haar. Hinter ihm steht, einen großen Ring — offenbar das Halsband — in der erhobenen r. Hand, Eriphyle (schwarzer Chiton mit Mittelstreif, roter Mantel, ihr Gesicht ist verloren). Auf sie folgen zwei Krieger. Der erste Helm und Beinschienen rot, zwei Speere, auf den Schild quadratische Felder geritzt, in ihnen flüchtige Kreise, der zweite Helm und Beinschienen schwarz, auf dem schwarzen Schild mit rotem Rand eine weiße gezäumte Pferdeprotome. Ihnen entsprach auf der linken Seite ein zur Mitte gewendeter Krieger, nur die Unterschenkel in Beinschienen und das untere Ende der zwei Speere erhalten.

B. (Abb. 7) Einführung in den Olymp. In der Mitte sitzt Zeus nach rechts hin auf einem Thron mit Schemel, dessen Lehne in einen Schwanenkopf endigt, das Sitzkissen ist kreuzschraffiert mit weißen Punkten in den Feldern. Er trägt schwarzen Chiton und roten Mantel, in der r. Hand das Blitzbündel, die l. zum Willkomm erhoben gegen Hephaistos, der von r. herantritt. Dieser ist nackt bis auf ein rotes Mäntelchen, das über die rechte Schulter und den l. Unterarm gelegt ist. Er trägt im Haar einen Kranz, dessen Blätter weiß waren, schultert mit der l. das Doppelbeil, u. erhebt die r. grüßend zu Zeus. Er schreitet vor einem mit zwei Maultieren (roter Hals, Reihe weißer Punkte am Zaum, Körper größtenteils verloren) bespannten Sitzwagen. In diesem sitzt auf einem Kissen, das ebenso wie das des Zeusthrons gemustert ist, eine Frau im schwarzen Chiton, die mit der r. den über den Kopf gelegten in rote und schwarze Bahnen (die schwarzen mit eingeritzten Sternen) geteilten Mantel neben die Wange zieht. Neben dem Gespann schritt Hermes, von ihm sind nur das Kerykeion, das das Beil des Hephaistos schneidet, der Hals nebst der Schulter mit rotem Mantel, endlich die Flügelschuhe neben den Vorderfüßen der Maultiere er-

halten. Die Gestalt auf dem Wagen wird begrüßt von einer ihr entgegenschreitenden Frau in schwarzem Chiton und Mantel, letzterer mit geritzten Sternen (Oberkopf verloren). Hinter dem Gefährt steht Poseidon mit dem Dreizack in den Händen (Chiton schwarz, Mantel rot, vom Kopf nur der Kinnbart erhalten). Hinter dem Thron des Zeus stehen zunächst zwei Frauen mit erhobenen Händen. Die erste trägt schwarzen Chiton mit Mittelstreif und roten Mantel (Rücken fehlt), die zweite schwarzen Chiton und ebensolchen Mantel mit geritzten Sternen, der herabhängende Zipfel ihres Mantels ist rot (Gesicht und l. Hand fehlen). Dann folgen Dionysos in schwarzem Chiton und Mantel (herabhängender Zipfel rot) einen großen Kantharos in der r., darauf wieder eine Frau in rotem Chiton mit Mittelstreifen, die den schwarzen über den Kopf gelegten Mantel mit beiden Händen hält.

Auf beiden Bildern waren die Frauen weiß, ebenso die flüchtigen Andeutungen von Fabelwesen, die die Felder der Mittelstreifen auf den Chitonen füllten. Überall sind im Raum sinnlose Inschriften verteilt.

Unter den Bildern auf den Tongrund gesetzter roter Streif zwischen je zwei dünnen Firnislinien.

Auf dem unteren Teil des Gefäßes vier breite schwarze Firnisbänder, auf die je ein roter Streif aufgesetzt ist. In der obersten tongrundigen Zwischenzone wechselständiges Lotosblüten-Palmettengeschlinge, in der untersten eine Blüten-Knospenreihe wie an der Mündung. Von den Fußstrahlen sind nur einige Spitzen erhalten, der Fuß ist ergänzt.

Die Amphora beansprucht unser Interesse zunächst wegen der Darstellungen. Obgleich die Inschriften sinnlos sind, ist in der Szene von A sicher der Auszug des Amphiaraos zu erkennen. Neben der bekannten Florentiner Darstellung (Thiersch, Tyrrhen. Amph. Taf. 3) fällt die Ökonomie des Bildes auf, das sich auf die Hauptpersonen beschränkt: Amphiaraos, Alkmaion und Eriphyle (letztere fehlt bekanntlich in Florenz) sowie Baton, Leontis und Halimedes, die, weil in den archaischen Darstellungen ständig vorhanden, eine von uns nicht mehr im einzelnen zu erklärende Bedeutung in der Sage gehabt haben müssen. Den schlichten Aufbau des Ganzen rahmen nur Krieger ein, während in Florenz die zahlreiche agierende Familie die Aufmerksamkeit von den eigentlichen Trägern der Handlung ablenkt.

Zur Darstellung der Rückseite ist mir keine Parallele bekannt. Eine einwandfreie Deutung wird ohne eine solche oder



Abb. 7. Schulterbild von »tyrrhenischer« Amphora, Einführung in den Olymp (Nr. 6 B).

ohne Inschriften kaum zu erwarten sein. Doch erleichtern die Götterattribute uns die Deutung. Hephaistos führt eine Frau in den Kreis der olympischen Götter ein, die sie begrüßen. Sehr einleuchtend hat dies W. von Massow erklärt: Der Gott stellt die von ihm erschaffene Pandora vor, die die Götter aufnehmen, um ihr ihre Gaben zu überreichen.

In Form, Einteilung und Größe nimmt unsere Amphora eine Sonderstellung innerhalb der »tyrrhenischen« Amphoren ein. Besonders eigenartig ist das vollkommene Fehlen von Tierstreifen. Die schwarzen Bänder verleihen der Vase ein ernstes Gepräge, vielleicht sind sie durch Einfluß der bauchigeren, den »tyrrhenischen« engst verwandten Amphoren, deren untere Hälfte ganz schwarz gefirnißt ist, zu erklären. (Vgl. Corpus vas. ant. Louvre III H. d. Taf. 6, Taf. 9 u. 10.)

7. (Abb. 8) Amphora aus zahlreichen Bruchstücken. Hals und Henkel fehlen. Rötlichgelber Ton. Firnis stellenweise hellbraun bis orangerot. Aufgesetztes mattes Rot und Weiß. H.: 0,315.

Über den Bildern Stabband, in das die Figuren teilweise hineinragen.

A. (Abb. 8) Ein nackter Krieger mit korinthischem Helm besteigt, den Schild am l. Arm, einen Speer in der r., nach r. hin ein Gespann (r. Unterschenkel und Rücken verloren). Auf dem Wagen steht der bärtige Lenker (auf dem Kopf Petasos mit hinten aufgeschlagener Krempe, das Gesicht verloren) in langem schwarzen Chiton mit Rosetten (rote Scheibe von weißen Punkten umgeben) und geritzten Kreisen am unteren Saum, das Schwert links am roten Wehrgehenk. Von den vier Pferden hat das vorderste roten Hals und aufgesetztes Rot auf Brust, Weichen und Hinterschenkeln, das vordere Jochpferd ist weiß mit rotem Schweif. Von den Hinterschenkeln der Pferde teilweise verdeckt, schreitet nach rechts eine Frau in rotem Chiton mit Mittelstreif, auf dessen Feldern weiße Fabeltiere flüchtig angedeutet sind, und dessen Saum unten und auf den Schultern ein geritztes Wellenband trägt. Sie dreht sich nach dem Wagenlenker um und erhob zu ihm die Rechte (nur der r. Ellenbogen erhalten, das Gesicht verloren). Vor dem Gespann hockt auf dem Boden nach links hin ein Mann. Sein Haar (darin geritzte Binde) und Bart scheinen weiß gewesen zu sein. Er trägt weißen Chiton und schwarzen Mantel, auf diesem Rosetten gleich denen auf dem Chiton des Wagenlenkers. Die Mantelzipfel sind in Zickzackfalten angegeben. Die linke Hand hat er ausgestreckt, die r., offenbar wehklagend, zum Kopf erhoben Hinter ihm schreiten zwei Krieger nach links. Der Helm des ersten ist rot mit schwarzem Busch, der des zweiten schwarz mit rotem Busch, die Beinschienen bei beiden



Abb. 8. »Tyrrhenische« Amphora, Amphiaraos' Auszug (Nr. 7).

rot, beide Schilde schwarz mit weißen Punkten auf dem Rand und weiß aufgemaltem Schildzeichen (beim ersten Dreifuß, beim zweiten Stierkopf von vorn). Beide tragen einen Speer, sinnlose Inschriften im Raum.

B. Obscoener Tanz von vier ithyphallischen Silenen und drei Nymphen. Die Silene sind menschenfüßig, haben groteske Gesichter, gesträubtes Stirnhaar, verhältnismäßig kleine Pferdeohren und mächtige Mähnen im Nacken. Zwei von ihnen haben rote Oberkörper. Von den Nymphen ist die linke nackt, die rechte trägt einen schwarzen Chiton, die in der Mitte einen Chiton, dessen

Oberteil rot, dessen Unterteil schwarz ist, darauf aus vier gekreuzten Strichen bestehende geritzte Sterne. In der gesenkten l. trägt diese ein Schmuckstück, das aus einem Reif mit Verdickungen besteht.

Unter den Bildern streng symmetrischer Tierstreif. Unter der Mitte von A zwei gegeneinander sitzende Sphingen mit umgewandten Köpfen (Flügeldecken rot, weißer Flügelstreif, rot auf den Hinterschenkeln). Es folgen zwei gegen sie schreitende Panther mit roten Hälsen und geritzten Kreisen auf den Körpern. Dann jederseits von diesen fortschreitende Panther mit rotem Hals und aufgesetztem Rot auf Weichen und Hinterschenkeln, endlich zwei zueinander gekehrte weidende Steinböcke mit aufgesetztem Rot wie bei den zuletzt genannten Panthern.

Darunter weitgestellte Fußstrahlen.

Der echinusförmige Fuß ist schwarz mit zwei roten Ringen.

Die Darstellung auf A kann sehr wohl Kriegers Auszug ohne bestimmte mythologische Beziehung bedeuten. Aber mahnt schon die sich zum Wagenlenker wendende Frau an die Leontis des Korinthischen Kraters, so legt besonders der am Boden hockende unheilahnende Greis den Gedanken an einen besonderen Auszug nahe, eben an den des Amphiaraos. Freilich fehlen zwei Hauptpersonen: Alkmaion und Eriphyle. Letztere vermissen wir auch auf der ausführlichen Schilderung der Florentiner Amphora (Thiersch Nr. 54, Taf. 3). Auszüge aus größeren mythologischen Darstellungen sind aber gerade in unserer Gattung nicht unerhört (Pottier, Catalogue II 569f.), und man wird der Annahme einer abgekürzten Darstellung von Amphiaraos' Auszug vor der einer sinnlosen »bildlichen Tradition« den Vorzug geben. Fast scheint es, dem Maler habe bei dem Schmuckstück, das er der einen Nymphe auf B in die Hand gab, noch der Halsschmuck der Eriphyle vorgeschwebt.

Die Amphora gehört zu der von Thiersch (S. 141) von den »thyrrhenischen« im engeren Sinne getrennten Sondergattung. Zu den dort zusammengestellten drei Stücken Louvre E 855-857 (Jetzt Corpus vas. ant. Louvre III H. d. Taf. 5; 1, 4, 8, 9, 12, 16, Taf. 8; 1, 2) kommt noch eine unveröffentlichte Amphora des Ashmolean Museums in Oxford (A: Amazonenkamf, B: Reiter), aus der gleichen Fundgruppe wie unsere stammend. Es ist wohl möglich, daß aus einer Vermengung beider Stücke miteinander die Notiz Loeschckes bei Thiersch, Tyrrhen. Amph. 68 Nr. 72 entstanden ist.

Alle fünf Stücke gehören nicht nur in der gegenüber den eigentlichen «tyrrhenischen« plumpen Form zusammen, stimmen nicht nur in der Einteilung des Gefäßes überein, indem der Hauptbildstreif weit über den unteren Henkelansatz heruntergezogen ist und der einzige Tierstreif den gesamten Raum zwischen dem Hauptbildstreif und den Fußstrahlen einnimmt, sondern sie lassen auch deutlich die Hand eines Malers erkennen.

Freilich darf man seinen Stil nicht aus der Großaufnahme des Corpus vas. ant. Louvre III H. d. Taf. 8, 1 erkennen wollen. Pottier hält es nicht für nötig mitzuteilen, daß gerade der dort abgebildete Teil der Amphora Louvre E 857 durch moderne Überarbeitungen entstellt ist. Übermalungen gibt er im Text wie auch Vases du Louvre II 79 nur für die Rückseite an. Der fade Kopf, der in den l. Flügel der enthaupteten Medusa eingeritzt ist, und der auch im Text des Corpus wieder als der des Chrysaor ausgegeben wird, wird doch jedenfalls einem Restaurator des Marchese Campana verdankt (so schon Dumont in Mon. grecs 1878, 22). Ein leider in dieser Publikation nicht allein stehender Fall, minderwertige Kunst des XIX. Jahrh. als antik zu veröffentlichen (Vgl. J. D. B[eazley] in J. H. S. XLIII 1923, 199). Täuscht die Photographie nicht, so sitzt der Kopf dazu noch über der Übermalung eines vom Henkel wagerecht nach rechts verlaufenden Bruchs. Einen weiteren vom Henkel senkrecht abwärts laufenden, ebenfalls übermalten Bruch glaubt man unter dem seltsamen Stern auf dem Chiton der Medusa zu erkennen, auch der seltsame , an eine Badehose gemahnende untere Abschluß des Chitons könnte auf diese Überarbeitung zurückgeführt werden. Ferner bedürfen die technischen Angaben zu diesem Stück des Louvre entschieden einer Berichtigung. Pottier gibt Vases du Louvre II 79 kein aufgesetztes Weiß an,

im Text des Corpus versichert er, daß keines vorhanden sei. Auf der Photographie Corpus Taf. 8, 2 erkennt man deutlich die Umrisse der Fabeltiere, die in jetzt geschwundenem Weiß in den Feldern des Mittelstreifens im Chiton der laufenden Gorgo sitzen, ferner scheint auch weiß der Wellensaum dieses Chitons gewesen zu sein, und auch Gesicht Arme und Beine der Gorgo zeigen Spuren einer Deckfarbe.

8. (Abb. 9, 10) Amphora, intakt erhalten, außer einem Loch im Bildfeld B. Orangeroter Ton, schwarzer Firnis, aufgesetztes Kirschrot und Weiß. H.: 0,4.

Hals innen in der oberen Hälfte gefirnist mit einem roten Streifen. Wagerechter Mündungsrand schwarz mit je einem roten Streifen an den Kanten. Der äußere Mündungswulst und die runden Henkel schwarz.

Auf dem Hals wechselständiges Lotusblüten-Palmettengeschlinge (dreispitzige Lotosblüten). Über den Bildern Stabband, in das die Köpfe der Figuren teilweise hineinragen.

A. (Abb. 9) Herakles und Nessos. In der Mitte Nessos (Hals und Brust rot, aufgesetztes Rot auf dem Hinterschenkel) nach rechtshin. Er trägt im l. Arm Deianeira, die mit erhobenen Armen nach links gewendet ist (Peplos am Oberkörper rot mit weißen Tupfen auf dem schwarzen Saum, am Unterkörper schwarz mit geritzten Kreuzen und geritztem Wellensaum). Der Kentaur knickt in den Vorderbeinen ein, und blickt mit angstvoll erhobenem r. Arm um nach Herakles, der ihn ereilt hat. Herakles trägt über dem kurzen weißen Chiton mit geritztem Wellenband auf dem schwarzen Saum das gegürtete Löwenfell (Hals rot, Zähne und Krallen weiß). Er schreitet mächtig nach rechts aus, hat die l. auf den Pferdeleib seines Gegners gestemmt und schwingt in der r. das für die kleinen Scheide übermächtig große Schwert (Griff weiß mit schwarzen Nägeln). Rechts von dieser Gruppe steht, ihr zugewandt, Hermes in Petasos, rotem Mantel und weißem Chiton mit schwarzem Saum (auf diesem geritzte Striche). Beiderseits je zwei Frauen, zur Mitte gewandt mit erhobenen Händen. Sie tragen abwechselnd roten Mantel mit schwarzem Chiton und schwarzen Mantel mit rotem Chiton. Drei Chitone haben Mittelstreifen mit weißen Fabeltieren in den Feldern, einer ist einfarbig, nur mit geritztem Wellensaum. Alle fünf Frauen, einschließlich Deianeira, tragen Kränze im Haar (rote Streifen mit weißen Punkten beiderseits), geritzte wellenförmige Halsbänder und eine lange dünne Haarsträhne vor dem Ohr. Unter den Hen-



Abb. 9. Schulterbild von »tyrrhenischer« Amphora, Herakles und Nessos (Nr. 8 A).

keln hervor galoppiert beiderseits je ein Kentaur zur Mitte, bei beiden ist der Bauch, beim linken auch Bart und Haar rot. Sie schwingen jeder einen weißen Stein.

B. (Abb. 10) Wettlauf. Sieben Männer, davon der fünfte und der siebente unbärtig, eilen nach rechts zu einer Zielsäule. Der erste ist gro-



Abb. 10. »Tyrrhenische« Amphora, Wettläufer (Nr. 8 B).

ßenteils durch das oben erwähnte Loch verloren. Der erste, dritte und sechste haben roten Bart und Haar, der zweite und fünfte roten Bauch, der vierte rote Brust, der siebente roten Rumpf. Die Zielsäule hat ein flüchtig angedeutetes Kapitell, darauf ein großer weißer Fleck ganz wie die Steine der Kentauren.

Auf beiden Bildern sinnlose Inschriften.

Unter den Bildern Punktband, dann weitgezogenes wechselständiges Lotosblumen-Palmettengeschlinge. Darunter zwei symmetrische Tierstreifen. Im oberen Bildstreif unter der Mitte von A ein Reh nach rechts zwischen zwei ihm zugekehrten Panthern, unter den Henkeln je ein nach dieser Gruppe gewandter Stier, unter B zwei von einander abgekehrte Steinböcke, denen je ein Panther gegenübersteht.

Im zweiten Bildstreif: Unter A ein Widder nach rechts, vor ihm ein Löwe, hinter ihm ein Panther, beide ihm zugekehrt, unter B ein Panther nach links und ein Löwe nach rechts, denen je ein Eber gegenübersteht.

Alle Tiere haben rote Hälse und aufgesetztes Rot auf Brust und Hinterschenkeln, einige auch auf den Weichen. Das Reh unter A ist durch weißen Bauchstreif und weiße Punkte auf der Kruppe ausgezeichnet.

Unter den Tierstreifen Fußstrahlen.

Schwarzer echinusförmiger Fuß.

Das Hauptbild ist streng symmetrisch angelegt. Dem Streben nach Symmetrie sind auch die beiden Kentauren unter den Henkeln zuzuschreiben. Sie stellen eine gedankenlose, wohl durch den Typus des Fabelwesens zu erklärende, Kontamination der Bestrafung des Nessos mit dem Abenteuer auf der Pholoë dar. Eine Kontamination, die sich auch auf einigen anderen Vasen der Gattung, so in München (Jahn 126, Thiersch, Tyrrh. Amph. Nr. 52, Baur, Centaurs Nr. 36), Dresden (Thiersch Nr. 25, Baur Nr. 32) und im Vatikan (Thiersch Nr. 28, Baur Nr. 33) findet, ohne dort durch Rücksicht auf die Komposition entschuldigt zu sein.

Unter der Fülle der tyrrhenischen Amphoren geht besonders eine mit unserer eng zusammen: Karlsruhe Winnefeld Nr. 200 (Thiersch Nr. 58, Taf. 6. Eine Photographie verdanke ich Gabriel Welter). Sie ist in Form, Einteilung und Größe ein genaues Gegenstück der Leipziger. Auch an ihr ist das Hauptbild streng symmetrisch angeordnet, auch in den Wettkampfbildern der Rückseite die Zielsäule angegeben. Vor allem fällt das gleichartige Ornament auf, sogar eine Einzelheit wie die weißen Punkte auf den Bändern, die die Blätter der Lotosblumen und Palmetten begrenzen, kehren wieder. Beide Vasen sind ungebrochen. Da die Leipziger Nessosvase in einer tomba

vergine auf der Banditaccia bei Cervetri gefunden ist, dasselbe Grab aber ein Gegenstück enthielt, das nach Helbigs Beschreibung (Bull. d. Inst. 1881, 163, Nr. 14 u. 15, vgl. auch Not. scav. 1881, 167, J. H. S. XIV 1894, 214) genau der Karlsruher Amphora entspricht, dürfen wir die Herkunftsangabe Orvieto in Winnefelds Katalog wohl unbedenklich in Caere ändern.
Ein drittes, sicheres Werk derselben Hand ist die Amphora im Haag, Mus. Meermanno-Westrenianum, Thiersch Nr. 48, Phot. Münch. Seminar B. 590.

Raum Füllrosetten, die beiden größten haben weißen, von breitem roten Band umgebenen Mittelpunkt. Rechts Teil des schwarz gedeckten Abschnitts unter den Henkeln erhalten. Unter dem Bildfeld breites schwarzes Band, darauf zwei breitere, oben von je einem sehr schmalen weißen Strich begleitete rote Streifen. Im Tierfries darunter weidender Bock nach links (Hals, Bauchstreif und Rippen rot), von dem Kopf, Beine und Hinterschenkel verloren sind, vor ihm ist das Ohr eines Panthers erhalten.

Nach der Wölbung des Bauches und dem



Abb. 11. Scherbe von korinthischem Krater (Nr. 9).

KORINTHISCHE KRATERE

9. (Abb. 11) Bruchstück eines Kraters. Oben Rand erhalten, sonst ringsum Bruch. Bräunlichgelber Ton, schwarzbrauner Firnis, aufgesetztes Kirschrot und Weiß, reichliche Ritzung. Erhaltene Höhe: 0,185, ursprünglicher Durchmesser: 0,42.

Innen: Gefirnißt, in dem kurzen Hals zwei rote Streifen, auf dem wagerechten Mündungsrand nach außen gerichtete Strahlen.

Außen: Lippe und Hals schwarz. Im Bildfeld zwei Hähne nach rechts, vom rechten, pickenden, ist der Kopf verloren (Kamm, Kinnlappen, Flügeldecke und einzelne Schwungfedern, beim linken auch Tupfen auf dem Flügelstreif rot), vor ihnen kleine Henne nach links (Flügeldecke rot). Im erhaltenen Rand gehört die Scherbe zweifellos zu einem der üblichen korinthischen Kratere (vaso a colonette). Und zwar zu der engeren Gruppe derer, die auf das Stabband über dem Schulterbild verzichten. Gerade unter ihnen sind großfigurige Tierbilder nicht selten, mitunter ist der zweite Tierfries durch eine schwarze Zone ersetzt. Als Beispiele seien angeführt: Louvre E 565 (Pottier, Vases du Louvre Taf. 42), Louvre E 620 (Pottier Taf. 44, Perrot IX 597 Abb. 305), Vatikan (Helbig, Führer[3] Nr. 452, Phot. Alinari 35749, Albizzati, Vasi del Vaticano Nr. 88, S. 35, Taf. 10) und der Krater aus Korinth AJA 1898, 196 Taf. 6/7 (Perrot IX 627 Abb. 343). Allen gemeinsam ist das Abdecken der Henkelabschnitte, das Strahlenmuster auf der Lippe, die Füllrosetten, die reichliche

Ritzung und das spärlich verwendete Weiß. Große Hähne finden sich auf korinthischen Krateren unter den Henkeln von Louvre E 629 (Pottier, Taf. 46) und auf der Rückseite des Kraters bei E. A. Gardner, Naukratis II Taf. 10 (Perrot IX 392, Abb. 193).

10. (Abb. 12) Bruchstück aus zwölf Scherben (eine dreizehnte, nicht abgebildete, paßt nicht an). Gelber Ton, außen warmorangefarbener Überzug, innen gefirnißt. Schwarzer Firnis, aufgesetztes Weiß (ohne Untermalung) und Kirschrot (mit Firnis untermalt), sparsame Ritzung. Größte erhaltene Höhe: 0,165, ursprünglicher Durchmesser: 0,42.



Abb. 12. Bruchstücke eines korinthischen Kraters (Nr. 10).

Oben ist das Stabband erhalten, zwischen die roten und schwarzen Zungen ist je eine weiße eingeschoben. Im Bildfeld schreiten vier Männer (Gesicht und Hals rot) im Chiton (abwechselnd weiß und tongrundig) und roten Mantel, je eine Lanze in der r. Hand nach links. Links am Bruch das obere, nach rechts gekrümmte Ende eines unerklärbaren Gegenstands, im Umriß gezeichnet mit schwarzen Punkten. Zwischen den Männern reitet, ebenfalls nach links, ein Jüngling im roten Wams, eine Lanze in der r., auf weißem Pferd mit schwarzem Beipferd (roter Hals). Unter dem Henkelansatz rechts steht ein Vogel mit erhobenen Flügeln nach links (rote Tupfen auf dem Hals, roter Flügelstreif, Schwungfedern rot und schwarz). Zwischen den Henkeln große weiße Sirene nach links mit ausgebreiteten schwarzen Flügeln (roter Flügelstreif, schwarze und rote Schwungfedern), neben ihr schwarze Füllrosette. Unter dem Bildfeld ein roter, ein weißer, ein tongrundiger, ein weißer, ein roter Streif. Im Tierfries darunter Schulter, Teil des roten Halses und Hörner eines nach links weidenden Bockes, vor ihm die Ohren eines Panthers. Auf der nicht abgebildeten Scherbe befindet sich die Sirene, die den Raum unter dem anderen Henkel füllte. Sie ist eine genaue Wiederholung ihres Gegenstückes, ihr Kopf fehlt.

Das Stück stammt ebenfalls von einem Kolonettkrater. Es ist ausgezeichnet durch die vorzügliche Erhaltung der Oberfläche, und namentlich geeignet, von dem ursprünglichen farbigen Eindruck ein gutes Bild zu geben. Durch eine wohlabgewogene Verteilung der Farben ist bei aller Buntheit des Ganzen eine ruhige, vornehme Wirkung erzielt. So hat das Bestreben die größeren weißen Flächen nicht überhand nehmen zu lassen den Maler veranlaßt, den Chiton der beiden dem Schimmel zunächst stehenden Männer nur im Umriß auf der rötlichen Farbe des Überzugs zu geben. Klar und sicher wie die Verteilung ist auch der gleichmäßige Auf-

trag der Farben und der bestimmte, flüssige Zug von Umrissen und Innenzeichnung. Dem Kopf unserer Sirene entsprechen am nächsten die Frauenköpfe auf dem Bruchstück aus Cumae Mon. Linc. XXII 475 Abb. 179.

11. (Abb. 13) Drei Scherben eines Kraters, die nicht aneinander passen. Ton hellrosa, außen orangeroter Überzug, innen gefirnißt, guter braunschwarzer Firnis (innen teilweise rot verbrannt), aufgesetztes Kirschrot (mit Firnis untermalt) und Weiß (ohne Untermalung), sparsame Ritzung. Ursprünglicher Durchmesser etwa : 0,26.

A. Oben Stabband aus schwarzen und roten Zungen. Links zwei auseinandergekehrte bartlose Tänzer in rotem Wams, dessen Bausch vorn über den Gürtel überhängt, mit geritzten Haarbinden. Vom linken ist nur Rumpf, rechter Arm und der Ansatz beider Oberschenkel erhalten. Den nach rechts gewendeten, bis auf die Unterschenkel ganz erhaltenen faßt eine von rechts nahende nackte Frau (Beine von Mitte der Oberschenkel an fehlen, geritztes Haarband) an den Kopf, neben ihrem zurückgeschwungenen r. Arm wird der Arm eines dritten Mannes sichtbar.

B. Hals, Brust und zurückgeschwungener r. Arm einer nach rechts tanzenden nackten Frau. Ihr Ellenbogen berührt den Ansatz des gebrochenen Henkels, unter diesem steht ein Trinkgefäß (rot, Fuß und die mit flüchtigen S-Linien geritzte Lippe schwarz).



Abb. 13. Korinthische Scherben (Nr. 11), 1 : 1,8.

Zwischen den Henkeln saß ein Vogel mit zurückgebogenem Kopf, von dem der rotgetupfte Hals und der Flügelbug erhalten sind.

C. Stammt offenbar von der Rückseite desselben Gefäßes, rechts oben ist der Henkelansatz erhalten, darunter ein Vogel nach rechts mit umgewandtem Kopf (Beine verloren, rote Tupfen auf dem Hals, roter Flügelbug). Links davon Teil einer Kline (die Decke darüber hat roten Saum und Fransen) mit weißem Speisetisch, auf ihm teilweise weiße Speisen, davor weiße Fußbank. Darunter roter Streif. Vom Tier-

streif unter diesem ist nur die Schulter eines nach links hin weidenden Wiederkäuers erhalten.

Die Scherben stammen, das beweist schon der Henkelansatz, sicher von einem Kolonettkrater. Sie stehen dem auch in der Darstellung und den Maßen übereinstimmenden Krater des Dresdener Museums (Fränkel, Satyr- und Bakchennamen, Taf. 1) nahe, dessen Beischriften, da sie mit chalkidischen Silens- und Nyphennamen übereinstimmen, uns belehren, daß wir es auch wohl bei den Tänzern auf unseren Scherben mit dionysischen Daemonen zu tun haben. Ohne diese Parallele würde man, namentlich da auf der Rückseite ein Symposion dargestellt gewesen zu sein scheint, eher an einen Komos von Menschen denken. Zur Frage des Namens dieser Tänzer vgl. Frickenhaus, J. d. I. XXXII 1917, 4 Anm. 4.

12. (Abb. 14, 15) 17 Bruchstücke eines Kraters in die gesicherte Ergänzung des Ganzen eingefügt. Ton gelblich weiß, Firnis schwarz, aufgesetztes Kirschrot (auf Untermalung), und Weiß (ohne Untermalung), rötlicher Überzug. H. (mit ergänztem Fuß): 0,435.

Das Gefäß ist innen gefirnißt, im Hals drei rote Bänder. Die geschweiften Henkelplatten sind oben gefirnißt, an den Stirnseiten rot auf Tongrund. Auf der tongrundigen Lippe Mäander im Umriß mit weißer Füllung. Auf dem schwarzen Hals jederseits sechs rote, von weißen Punkten umgebene Scheiben. Der plastische Ring zwischen Hals und Schulter ist rot. Auf der Schulter Stabband aus abwechselnd roten und schwarzen Zungen, die von weißen Bändern eingefaßt sind.

A. (Abb. 14) Auf dem größten erhaltenen Scherben der Hauptseite sind die Reste eines nach rechts galoppierenden Viergespanns. Das vorderste Pferd (ϘΡΟΥΠΣΟΜ ϙρούπιος linksläufig) weiß mit roter Mähne, auf seinem schwarzen Brustband weiße Punkte. Auf seiner Kruppe steht . . . /ΔΑΜ (. .ίδας), wohl das Ende vom Namen eines Kämpfers, wahrscheinlich Λάδας. Das vordere Deichselpferd, dessen Hals über dem Rücken des ϙρούπιος sichtbar wird, ist schwarz mit weißer Mähne, das zweite, von dem nur die Vorderbeine erhalten sind, war weiß, der zweite σειραφόρος schwarz. Von den Pferden sind auf einer anderen Scherbe noch die Hinterhufe erhalten, und, auf einer mit dieser zusammenhängenden, Reste eines Gefallenen, der unter den Pferden lag. Ferner ist an den erhaltenen Henkel anschließend ein weißer Helmbusch und eine erhobene rechte Hand, die die Lanze schwingt, erhalten. Sie schneiden tief in das obere Ornamentband ein, können also nur dem Epibaten eines Gespanns angehören. Durch sie wird die Lage unserer Hauptscherbe im Gefäß bestimmt. Auf dieser selbst erkennen wir noch über den Pferderücken Kopf und Schulter eines nach links kämpfenden



Abb. 14. Von korinthischem Krater (Nr. 12 A), 1 : 2.

Kriegers, er trägt roten Helm mit weißem Busch und roten Schild, neben ihm steht ΔΑΣΠΥΓΟΜ (Δαΐπυλος linksläufig). Er schwingt die Lanze gegen einen Gegner, von dem nur der Rest eines weißen Helmbusches erhalten ist. Vor den Pferden sinkt ein nackter Krieger, dem wieder der Namen ΔΑΣΠΥΓΟΜ beigeschrieben ist, nach links zurück. Von seinem Gegner ist allein der weiße Schild mit einem schwarzen Stierkopf in Vorderansicht, und schwarzem Rand, darauf weiße Punkte, erhalten.

B. (Abb. 15) Drei Reiterpaare, Hoplit links



Abb. 15. **Korinthischer Krater (Nr. 12 B).**

Knappe rechts, reiten nach links. Beim ersten und dritten Paar ist das Pferd des Hopliten weiß, das des Knappen schwarz, der Helm des Hopliten rot mit schwarzem Busch, sein Schild rot mit schwarzem Rand und Mittelpunkt. Beim Mittelpaar ist das Hoplitenpferd schwarz mit aufgesetztem Rot auf dem Hinterschenkel, das des Knappen weiß, der Helm des Hopliten rot mit rotem Busch, sein Schild weiß mit laufendem Rad aus roten und schwarzen Sicheln und schwarzem Rand. Alle Pferdemähnen sind rot. Hinter jedem Reiterpaar nach links fliegender schwarzer Vogel (rote Tupfen auf dem Leib, roter Flügelstreif). Unter dem einen erhaltenen Henkel steht eine weiße Sirene nach rechts. Nur ihr Hinterleib und Reste eines schwarzen Flügels mit rotem Flügelstreif sind erhalten.

Unter den Bildern zwei rote Streifen. Es folgt ein Netzband. Auf den Kreuzungsstellen der schwarzen Linien sitzen in der obersten und der dritten Reihe schwarze, in der Mittelreihe rote Punkte, in den Feldern weiße Punkte, darunter ein breites schwarzes Band mit drei roten Streifen, dann Fußstrahlen. Der Fuß ist in Gips ergänzt.

Auffällig ist die Form. Ein breiter hoher Hals, schmale Schulter, nach unten stark sich verjüngender Bauch. Diese hat eine kleine Gruppe korinthischer Kratere, die wohl mit zu den jüngsten gehören, mit unserer Vase gemein. Es sind dies Louvre E 621 u. E 622 (Pottier, Vases du Louvre Taf. 44), Brit. Mus. B 37 (Walters, Hist. Anc. Pott. I Taf. 21, 2), Dresden (Fränkel, Satyr- u. Bakchenn. Taf. 1), Madrid (Leroux Nr. 22, Taf. 2). Diese Form ist in der chalkidischen Keramik (Würzburg 147 u. 315, Furtwängler-Reichold Taf. 101/2, Brit. Mus. B 15, Brüssel, Mus. du cinqu. A. 135) wie in der lakonischen (vgl. zuletzt Mingazzini im Bolletino d'arte 2. ser. III 1924, 496ff. u. 508, 3) üblich, in der attischen (mir ist nur ein spätschwarzfiguriges Exemplar im Auktionskatalog Weitzinger, München Nr. V 1918, Taf. 51, Nr. 1515 und ein streng rotfiguriges im Museum von Girgenti bekannt) und in der korinthischen eine Ausnahmeerscheinung. Die sechs korinthischen Kratere dieser Form stehen auch stilistisch einander nahe, sie stammen sicher aus einer Werkstatt, ob auch von derselben Hand, das zu beurteilen erlauben die kleinen Abbildungen nicht. Von Vasen anderer Form schließen sich die Halsamphora Louvre E 640 (Pottier Taf. 50, Phot. Alinari 23702), die Hydria E 642 (Pottier Taf. 50, Phot. Alinari 23695) die Kanne und die Hydria des Vatikan (Helbig, Führer [3] Nr. 447, 448, Phot. Alinari 35742) an. Auffällig in der Schlachtdarstellung des Leipziger Kraters ist das galoppierende Viergespann, das korinthisch in Wettkämpfen wie Neapel, Heydemann Nr. 685 (Phot. Sommer 11027 u. 11089) und Berlin 1655 (Furtwängler-Reichhold, Taf. 121), nicht aber in Schlachten belegt ist.

LAKONISCHE SCHALEN

13. (Abb. 16, 17) Fragmentierte Schale aus zahlreichen Bruchstücken. Die Aufnahme zeigt nur die antiken Teile vor der Ergänzung der Lücken in Gips, durch die die Schale, mit Ausnahme der Henkel, vervollständigt wurde. Blasser rötlichgelber Ton teilweise mit sahnefarbenem Überzug, guter schwarzer Firnis, aufgesetztes Kirschrot, H.: 0,135, D.: 0,198.

Außen (Abb. 16): Tongrundige, scharf abgesetzte Lippe mit schwarzem Streifen am Rand und Lorbeerkranz. Henkelstreif tongrundig mit sorgfältigen Henkelpalmetten ohne Rot. Vom Henkelstreif abwärts bis zum Fußring weißer Überzug, darauf Strahlenkranz, der oben und unten von je einem breiten roten Band, das seinerseits auf beiden Seiten von je drei dünnen schwarzen Streifen umgeben ist, eingefaßt wird. Dann Stabband, darunter ein rotes Band, das von je einem schwarzen Streifen begleitet wird. Endlich gereihte Granatäpfel zwischen je einem schwarzen Streifen. Tongrundiger, kantiger Fußring. Hoher, schwarzer Fuß, unter der Standfläche zwei schwarze Bänder auf Tongrund.



Abb. 16. Lakonische Schale, Außenseite (Nr. 13).

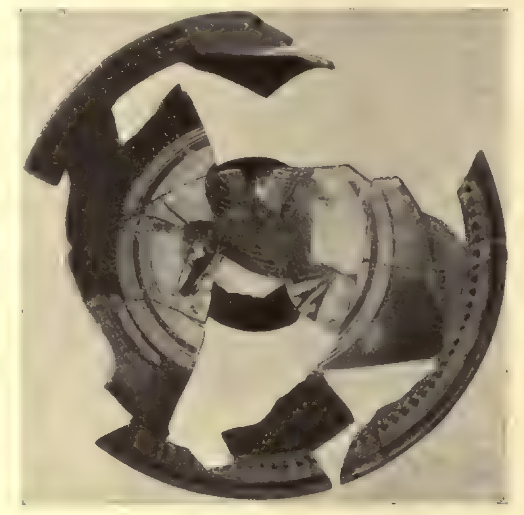


Abb. 17. Lakonische Schale, Flügelpferd (Nr. 13).

Innen (Abb. 17): Lippe tongrundig, auf ihr unter schwarzem Streif ein Bogenfries mit Granatäpfeln zwischen je zwei schwarzen Streifen. Es folgt eine breite Firniszone, innerhalb deren das Bildrund nebst seinem Rahmen auf weißem Überzug sitzt. Der Rahmen besteht aus einem beiderseits von je drei schmalen Firnisstreifen begleiteten breiten roten Band. Im Bild nach rechts galoppierendes Flügelpferd, dessen Schweif den Rahmen überschneidet, aufgesetztes Rot auf Flügel und Hinterschenkel.

Die Schale ist in Technik (äußerst dünner Ton) und Dekoration gleich hervorragend. Die zentrale Komposition, ohne abgetrenntes Segment ist auf der Stilstufe Laconian IV, der wir sie zuteilen müssen, äußerst selten. Der Flügeldämon und der Bock in München (382, 386, Sieveking-Hackl I Taf. 13) wären dazu zu vergleichen. Von Pferdedarstellungen in unserem Stil sind die der Reiterbilder Louvre E 665 (Corpus Louvre III D. c. Taf. 3, 10), Brit. Mus. B 1 (Arch. Ztg. XXXIX 1881, Taf. 13, 2, Pfuhl, Mal. u. Zchg., Abb. 194, wo durch Abdecken der Lippe und Schattieren des Hintergrunds der Eindruck hervorgerufen wird, als handele es sich um einen Teller und nicht um eine Schale) und Petersburg, Stephani 183 (Micali, Storia Tf. 87,3) in der Darstellung von Mähne und Hufen von unserer Schale grundverschieden. In beiden und auch in der Wiedergabe der Flügel stimmt Brit. Mus. B 2 (Bull. Nap. N. S. I 1853, Taf. 11,8, Bonn. Stud. für Kekule 250)

vollkommen mit ihr überein. In ihr dürfen wir ein Werk derselben Hand erkennen. Als drittes Werk desselben Malers gibt sich die Schale Louvre E 672 (B. C. H. XVII 1893, 237 Abb. 5) durch die einzigartige Zeichnung der Henkelpalmetten zu erkennen. In den Listen der Gattung pflegt die Leipziger Schale aufgeführt zu werden. So bei Loeschcke, De basi quadam prope Spartam reperta (Dorpater Progr. 1879) 13, Nr. 13, Arch. Ztg. XXXIX 1881, 218, Nr. 13 (Puchstein), Dumont-Chaplain, Céramiques de la Grèce propre I 301 Nr. 17, Rev. arch. 1907 II 54 Nr. 46 (Dugas u. Laurent).

Abb. 18. Lakonische Fragmente, Außenseite (Nr. 14).

14. (Abb. 18, 19) Bruchstück einer Schale. Außer den acht abgebildeten Scherben sind noch acht weitere von der Lippe vorhanden, die zu drei größeren Fragmenten sich vereinigen lassen, die jedoch außer einem kleinen 6 mm langen Firnisstreif auf dem Bildrand nichts von der Darstellung enthalten. Orangeroter Ton, dünner weißer Überzug, durch den der Ton stellenweise durchschimmert, metallisch glänzender schwarzer Firnis, aufgesetztes Kirschrot, das überall, auch bei den Schmuckbändern der Außenseite auf Firnis sitzt. Ursprünglicher Durchmesser: 0,172.

Außen (Abb. 18): Lippe tongrundig mit breitem schwarzen Rand. Henkelstreif tongrundig von schwarzen Streifen eingefaßt, langgestreckte Henkelpalmetten (auch Reste der zweiten linken Palmette sind auf den nicht abgebildeten Scherben erhalten) mit rotem Palmettenherz. Von da an bis zum Fußansatz weißer Überzug. Darauf breites rotes Band, oben von zwei, unten von drei schmalen schwarzen Streifen begleitet, Strahlenkranz, dann breites rotes Band, oben von drei, unten von vier schmalen schwarzen Streifen begleitet.



Abb. 19. Lakonische Fragmente, Innenseite (Nr. 14.)

Innen (Abb. 19): Lippe schwarz mit tongrundigen Rändern. Das Bildfeld von drei schmalen Streifen eingefaßt. Ein rotes Wellenband teilt das Hauptbild vom Abschnitt. Im Hauptbild sind erhalten: Rumpf, l. Arm, r. Bein und Ansatz des l. Oberschenkels nebst beiden Füßen (vom r. nur die vordere Hälfte) von einem nach rechts weit ausschreitenden nackten Mann. Vor seiner r. Schulter fällt eine Haarsträhne bis zur Hüfte herab, in

der vorgestreckten l. trägt er einen Gegenstand, der nur als Blitzbündel gedeutet werden kann. Vor ihm flieht nach rechts ein Mann im Knielaufschema. Erhalten sind von ihm: von dem zurückgeschwungenen r. Arm die Hand und der untere Kontur bis über den Ellenbogen, weiter das Gesäß, der r. Oberschenkel und der r. Wadenumriß. Er trägt einen kurzen Chiton mit roten Tupfen und geritzten Kreisen am Rand. Über den Zehen des r. Fußes des nackten Mannes sind die Reste einer Füllpalmette erhalten, die nach abwärts gerichteten Blätter mit Ritzung setzen an einen roten Streif an, vom Stiel ist ein Rest in der Scherbe darüber erhalten, kleinere Reste einer ähnlichen Palmette auch vor den linken Zehen. Über der Wade des Fliehenden ein formloser roter Gegenstand. Rechts davon eine Inschrift, von der noch AFF (linksläufig) deutlich ist, die schwachen Reste weiterer Buchstaben gestatten keine Lesung. Im Abschnitt ein Hippokamp nach rechts, dessen Kopf und Vorderbeine fehlen. Seine Mähne ist rot, aufgesetztes Rot auch auf der Brust, auf dem durch Ritzlinien dreigeteilten Fischleib rote Tupfen.

Den einzigen Anhalt zur Deutung gibt das vermeintliche Blitzbündel. Mit aller Zurückhaltung, die der trümmerhafte Zustand des ganzen auferlegt, darf wohl Zeus im Gigantenkampf vermutet werden. Die Buchstaben der Inschrift helfen auch nicht weiter, wenigstens ist es bisher nicht gelungen eine Ergänzung vorzuschlagen, auch ihre Buchstabenformen bieten nichts Neues, so besitzt sie neben der der Arkesilasschale und der verschollenen Arch. Ztg. XXXIX 1881, 217, Nr. 3 A nur Zählwert.

In Technik und Stil gehört auch dies Stück zu der entwickelten Reihe, die Droop als Laconian IV bezeichnet. Für die Füllpalmetten mag man vergleichen: Louvre E 671 (Corpus vas. ant. Louvre III D. c. Taf. 3, 9) und München 383, 384 (Sieveking-Hackl. I Taf. 13). Zur Schulterlocke des Zeus findet sich eine Analogie beim Achill des Deinos Louvre E 662 (Corpus Louvre III D. c. Taf. 7, 3), der jedoch in der Zeichnung erheblich roher ist als unsere Schale. Sorgfältiger auch in der Zeichnung der Schulterlocke des einen Jägers ist hingegen die Schale E 670 (Corpus Louvre III D. c. Taf. 3, 5 u. Taf. 4, 1.) Diese Jagdschale ist aber auch die einzige, auf der wir einer ähnlich sorgfältig geritzten Anatomie begegnen, wie auf dem Leipziger Stück. Die Beinmuskeln der Jäger stimmen mit denen des Zeus Strich für Strich überein, auch die konzentrischen Kreise als Saummuster kehren beim ersten Jäger wieder. All das legt den Schluß nahe, in beiden Schalen Werke eines Malers zu sehen. Auch die sorgfältige Füllung des Abschnitts mit liebevoll gezeichneten Seewesen spricht dafür. Die Fische der Jägerschale sind aber zweifellos vom Meister der Münchener Schale 385 (Sieveking-Hackl I Taf. 13), und kleine Bruchstücke einer Wiederholung von dieser sind in Leipziger Scherben erhalten. Technisch sind diese drei Vasen freilich vom Leipziger Gigantenbruchstück darin verschieden, daß sie die Bilder unmittelbar auf den Tongrund ohne Überzug setzen. Droop hat darum die Pariser und die Münchener Schale seinem Laconian V zugewiesen, da sie aber stilistisch sich in nichts Wesentlichem von den Vasen der IV. Stilgruppe unterscheiden, wird man allein auf diese technische Eigentümlichkeit gestützt die Trennung nicht aufrechterhalten. Man muß sich damit abfinden, daß derselbe Maler in beiden Techniken gearbeitet hat, ein Fall, der in Attika nicht selten ist, wo oft dieselben Meister bald der rotfigurigen, bald der schwarzfigurigen Technik sich bedienen. Sollte der der Pariser Schale angefügte Fuß mit weißem Überzug unter der Standfläche zugehören, so würde dies die vorgetragene Ansicht noch bekräftigen.

15. (Abb. 20) Fragmentierte Schale aus vielen Scherben, außer einigen für das Bild unwesentlichen Teilen fehlen ein Henkel und der Fuß. Rötlicher Ton, teilweise weißer Überzug, schwarzer Firnis, aufgesetztes Kirschrot. D.: 0,145.

Außen: Lippe weiß mit schwarzem Rand. Henkelstreif tongrundig von schwarzen Streifen eingefaßt, darauf flüchtige Henkelpalmetten mit rotem Palmettenherz, Henkel schwarz. Es folgt ein beiderseits von je einem breiten roten Band zwischen je zwei schmalen schwarzen Streifen eingefaßter flüchtiger Strahlenkranz. Um den Ansatz des Fußes schwarze Punkte auf Tongrund.

Innen: Lippe schwarz mit tongrundigem

Rand. Innenbild auf Überzug, von zwei schwarzen Ringen eingefaßt. Um einen Krater (am Hals geritztes Wellenband, Bauch rot mit Ausnahme zweier Firniszonen, auf denen geritztes Zickzackband), auf dessen Rand ein schwarzer Krug steht, tanzen zwei Jünglinge. Der linke hält den einen Kraterhenkel, er scheint ein rotes Wams zu tragen, dessen Begrenzung jedoch nur an Hals und Oberarm geritzt ist, der untere Abschluß ist nicht angegeben. Der rechte bläst die Doppelflöte, auch er hat über die Brust einen Chitonsaum geritzt, obwohl er nackt ist (aufgesetztes Rot auf dem Nackenhaar und dem Gesäß). Beide haben das Haar hinter den Ohren zusammengebunden. Im Raum als Füllornamente zwei schwarze Kreise mit Mittelpunkt (der linke fragmentiert). Von der Füllung des Abschnitts ist nur links eine wagerechte Lotosblüte mit roten Deckblättern erhalten.

Technik und Zeichnung sind plump und flüchtig. Das Stück gehört der Massenware der Stilstufe Laconian IV an. Zecher neben Krateren sind nicht selten. Ähnlich finden sie sich auf dem gleichfalls recht rohen Deinos Louvre E 662 (Corpus Louvre III D. c. Taf. 8, 2, wo dem tanzenden Flötenspieler rechts des Mischkrugs freilich bei der modernen Übermalung die Flöten genommen sind — nur die φορβειά ist erhalten — und ein Vollbart in die Brust eingraviert ist). Feiner in der Zeichnung ist Brit. Mus. B 3 (Pfuhl, Mal. u. Zchg. Abb. 196, auch hier durch Retouche des Grundes entstellt) und, dem Leipziger Stück näherstehend Cab. méd. de Ridder 192 (Arch. Ztg. XXXIX 1881, Taf. 13, 4). Bei den beiden Kreisen im Raum auf dem Leipziger Stück könnte man an aufgehängte Omphalosschalen denken, doch finden sie sich auch auf den Schalen München 383 und 384 (Sieveking-Hackl I Taf. 13) und Bryn Mawr (A. J. A. 1916, Taf. 11), wo diese Deutung ausgeschlossen ist. Sinnvolles Füllornament ist ja überhaupt in dieser Gattung nicht üblich.



Abb. 20. Lakonische Schale, Komasten (Nr. 15).

CAERETANER HYDRIA

16. (Abb. 21) Sieben Scherben, drei von der Schulter, vier vom Bauch einer Hydria,

die nicht aneinander passen. Rötlicher Ton mit wenig Glimmer. Schwarzer Firnis, aufgesetztes Rot und Weiß auf Firnis.

Vom Hals sind nur geringe Reste anschließend an zwei von den Schulterscherben erhalten. Der Hals ist innen schwarz, von seiner äußeren Dekoration ist nur eine abwärts gerichtete Spitze und ein Teil eines geschweiften Palmettendeckblatts erhalten. Zwischen Hals und Schulter tongrundiger plastischer Ring. Auf der Schulter Efeuranke mit Korymben.

Von der Vorderseite des Bauches dürfte eine Scherbe stammen, die den Kopf eines Acheloos zeigt. Der verstrichene Firnis in seinem Gesicht diente als Grundlage für das jetzt geschwundene Weiß, das alle Fleischteile und die Hornhaut des Auges bedeckte. Von dem stumpfen Ton dieser Untermalung hebt sich der leuchtend schwarze Firnis von Pupille, Vollbart und den Haaren um die Wurzel des Horns ab. Der Schnurrbart ist nur geritzt. Der Stierhals, in den die charakteristischen Furchen der Wamme leicht graviert sind, sowie das Horn sind rot. Letzteres wird von einem leuchtend schwarzen Firnisstreif, der den rechten oberen Rand der Scherbe entlang läuft, überschnitten, der sich durch den erhaltenen Kontur als Unterarm eines Mannes, der den Stiermenschen am Horn packte, zu erkennen gibt.

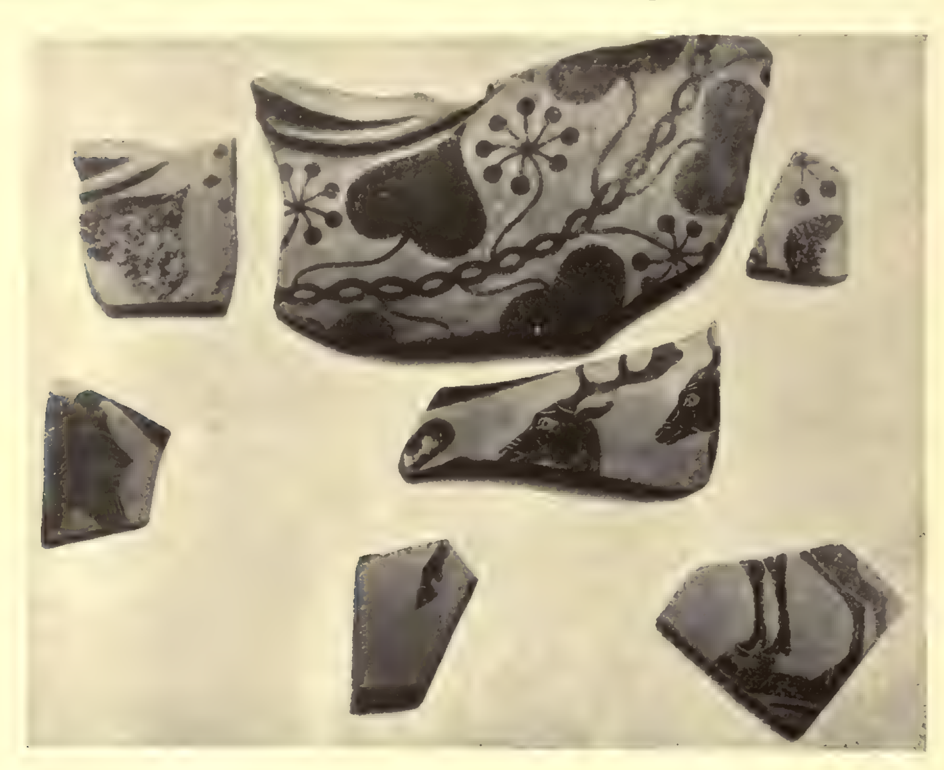


Abb. 21. Scherben einer Caeretaner Hydria (Nr. 16), 1 : 2,25.

Von der Rückseite stammen offenbar die drei weiteren Scherben. Auf einer sind die Köpfe zweier nach links sprengender Damhirsche erhalten, ihr Fell ist schwarz mit weißen Tupfen, das Geweih des ersten rot, das des zweiten weiß, am oberen Rand der Scherbe läuft der Trennungsstreifen von Schulter und Bauchbild (schwarz mit aufgelegtem weißen Band in der Mitte), links die Reste von zwei Blättern einer Henkelpalmette, das obere mit weißer Füllung. Auf einer weiteren Scherbe sehen wir das Vorderbein eines Damhirsches (Huf rot) und

den Kontur eines zweiten, links schwache Spur eines Palmettenblattes. Am unteren Rand dieser Scherbe läuft der Bodenstreif (auch dieser schwarz mit weißer Mitte). Auf der letzten Scherbe sind die Hinterbeine beider Damhirsche (weiße Tupfen auf dem Fell, rote Hufe), dann der untere Bildabschluß (auch hier weißer Mittelstreif), darunter das geschweifte Ende vom Deckblatt einer Lotosblüte erhalten.

Unsere Scherben gehören offenbar zu einer Hydria der besonders durch die Arbeiten von Dümmler (R. M. III 1888, 166, Kleine Schriften III 269 mit Zusätzen von Böhlau), Pottier (B. C. H. XVI 1892, 253) und Endt (Beiträge zur jonischen Vasenmalerei 1899) bekannten Gattung (Zuletzt: Pfuhl, Mal. u. Zchg. I 179 und mit guten Photographien Mingazzini im Bolletino d'arte 2. ser. III 1924, 502 ff). Als solche wurden sie schon von Loeschcke erkannt, der sie A. M. XIX 1894, 516 kurz beschrieb. Auf ihn gehen die weiteren Erwähnungen in der Fachliteratur zurück (Endt, S. 1, Nr. IX, Mon. Linc. VII 284, Anm. 1 [Savignoni], Fölzer, Hydria 73 Nr. 108, 112 N. 72, Dümmler, Kl. Schriften III 272, Nr. XX, Pfuhl, Mal. u. Zchg. I 184). Loeschcke scheint mehr Scherben gesehen zu haben als sich jetzt in Leipzig befinden, so namentlich eine mit dem Kopf eines bartlosen Mannes und Teile von Pferden. Ob auch von den Fußstrahlen und der Lotospalmettenkette darüber, ist aus seinen Angaben nicht mit Sicherheit zu entnehmen. Fußstrahlen müssen natürlich vorausgesetzt werden, und zur Ergänzung der üblichen Lotospalmettenkette genügt der Rest unter den Hirschhinterbeinen. Sicher irrig ist Loeschckes Annahme eines Tierfrieses zwischen Lotosstreif und Hauptbild, eine solche zweite Zwischenzone findet sich statt der üblichen einfachen, in der Regel vegetabilisch ornamentierten und nur auf der Busirisvase durch den Jagdfries ausgezeichneten, allein bei der auch in der Form etwas abweichenden Hydria Brit. Mus. B 59 (Walters, Hist. Anc. Pott. I Taf. 26). Bezeichnenderweise ist hier aber dieser zweite Streifen undekoriert. Die Tiere eines solchen Schmuckstreifs müßten aber auch bedeutend kleiner sein als die erhaltenen, kleiner namentlich als der Acheloos. Er nahm nicht nur die Höhe des Hauptbilds ein, sondern war auch nicht, wie Loeschcke annahm, im Tierfries schreitend dargestellt, vielmehr, wie der Arm des mit ihm kämpfenden Mannes beweist, in die Handlung einbezogen.

Wir können demnach die ganze Hydria wie folgt rekonstruieren. Hals: Gegenständige Lotosblumen und Sterne (Vgl. Louvre E 697-699 und die Busirisvase, Masner, Katalog Taf. 2, Nr. 217). Schulter: Efeuranke. Bauch, Vorderseite: Herakles im Kampf mit Acheloos, Rückseite: links vom senkrechten Henkel zwei nach links sprengende Damhirsche (die Palmette links von ihnen kann nach Stellung der Blätter nur vom Ansatz eines wagerechten Henkels herrühren). Für die Füllung der rechten Hälfte könnten die von Loeschcke notierten, jetz verschollenen Scherben herangezogen werden. Der bartlose Reiter, den er nach Analogie von Endt Nr. VII u. VIII für Hephaistos hielt, könnte sehr wohl ein berittener Jäger wie auf der Vorderseite von Louvre E 697 (B. C. H. XVI 1892, 259, Abb. 8) gewesen sein. Für die unsymmetrische Füllung von Rückseiten gerade mit Jagdbildern vgl. auch Berlin Inv. 3345 (Ant. Dkm. II 28) und das Stück der Slg. Scheurleer im Haag (Endt, 11 Abb. 6, Arch. Anz. 1922, 231). Unter dem Hauptbildstreif folgte ein Lotospalmettenband wie auf den meisten Stücken der Gattung.

POLYCHROME BUCCHEROAMPHORA

17. (Abb. 22, 23) Amphora mit Bandhenkeln. Fuß gebrochen und angekittet. Bucchero im Bruch dunkelgrau, wenig Glimmer, an der Oberfläche teilweise grünlichgelb verwittert, stellenweise mit Sinter bedeckt. Auf den Henkeln gepreßte Reliefs. Reichliche Farbspuren erhalten. Es sind verwendet: 1. Rot, zinnoberfarben, im allgemeinen gut erhalten, 2. Himmelblau, häufig geschwunden, 3. Hellgrün, nur an wenigen Stellen noch klar kenntlich, meist in ein stumpfes Gelb verwittert, 4. Weiß, nur in geringen Spuren festzustellen, meist geschwunden und nur am matten Ton der Oberfläche zu erkennen. H.: 0,29.

Die Form ist aus den Abbildungen ersichtlich, die Beschreibung kann sich daher im

wesentlichen auf die Farbspuren beschränken. Im Innern der Lippe läuft um die Mündung der Halsöffnung ein roter Streif, auf der Wölbung der Lippe selbst sitzt ein rotes Zickzackband, am oberen Ansatz des einen Henkels gereihte rote Kreise. Auf den Henkeln beiderseits aus derselben Form gepreßte Reliefs (Abb. 22). Zu unterst eine



Abb. 22. Polychrome Buccheroamphora (Nr. 17).

Stierprotome, Horn blau, Kopf, Brust und vorgesetztes Bein rot, der übrige Körper weiß. Darüber Löwe, rote Farbspuren am Kopf, an Brust und vorgesetztem Bein keine Farbreste, die drei hinteren Beine, und also wohl auch der übrige Körper sind weiß, zu oberst Panther, am Ohr des einen etwas rot erhalten, am Körper des anderen sehr schwache Spuren von weiß und blau; die Beschreibung im Bull. d. Inst. 1881, 167 erwähnt blaue Tupfen. Auf dem Hals sitzt außen ein Muster von zwölf Reihen Schuppen. Die Umrisse der Schuppen sind rot, die Mittelrippen in jeder Reihe von einer anderen Farbe, und zwar in der 1., 3., 5., 7., 9., 11. Reihe von oben weiß, in der 2., 6., 10. grün, in der 4., 8., 12. blau, so daß sämtliche Schuppen mit weißen Mittelrippen senkrecht übereinanderstehen, die



Abb. 23. Polychrome Buccheroamphora (Nr. 17).

blauen und grünen Mittelstreifen innerhalb der senkrechten Reihen wechseln. Hals und Schulter sind farbig nicht getrennt. Auf der Schulter läuft zunächst eine Reihe von weißen Kreisen mit blauen Mittelpunkten, dann, in Höhe des unteren Henkelansatzes ein roter Streif, dann eine Reihe grüner Punkte, darunter ein weißes Zinnenband mit roten Punkten in den durch die einzelnen Zinnen gebildeten Feldern, darunter eine Reihe blauer Punkte, unter der ein

grüner Streif, es folgt ein weißes Zickzackband, mit roten Punkten an den oberen, blauen Punkten an den unteren Zacken. Unter diesem sitzt ein plastischer Ring, der oben und unten von einem roten Streifen eingefaßt ist, unter ihm ein weißes Wellenband mit roten Punkten in den oberen, blauen in den unteren Bögen, darunter wieder ein plastischer Ring mit roten Streifen, dann ein grünes Zickzackband mit weißen Punkten an den oberen Zacken, dann zwei Reihen kleiner roter Kreise, unter ihnen ein Streif, dessen Farbe völlig geschwunden ist (wahrscheinlich weiß), dann ein grüner, nach diesem ein roter Streif, gereihte grüne Sparren, ein blauer Streif, ein rotes Zickzickband, ein grüner Streif. Es folgen die Fußstrahlen immer abwechselnd von rechts nach links: rot, blau, weiß, grün. Der plastische Ring über dem Fuß ist farblos. Auf dem Fuß ein grüner Streif, gereihte weiße Punkte, ein roter Streif, zu unterst endlich abwärts hängende Zungen abwechselnd rot und blau, in den Zwischenräumen aufwärts gerichtete Zungen. Von diesen ist jede zweite weiß, von denen dazwischen ist jede Farbe geschwunden, sie werden grün gewesen sein.

Die Amphora ist in derselben »tomba vergine«, aus der die beiden »tyrrhenischen« Amphoren in Leipzig (oben Nr. 8) und Karlsruhe (Winnefeld 200) sowie die Caeretaner Hydria Brit. Mus. B 59 stammen, gefunden. Sie ist im Fundbericht Helbigs im Bull. d. Inst. 1881, 167 unter Nr. 26 beschrieben, in dem Fiorellis in den Not. scav. 1881, 167 erwähnt (aus den beiden Zitaten wurden bei Karo, De arte vascularia antiquissima quaestiones, Diss. Bonn 1896, 23 Nr. 4 u. 24 Nr. 7 zwei Vasen). Sie wurde auf Grund der Beschreibung in den Listen des polychromen Bucchero geführt, so von Cecil Smith im J. H. S. XIV 1894, 213, Nr. III, Karo a. o. a. O., Prinz, Funde von Naukratis (7. Beiheft zur Klio) 60 Nr. 3. Von dieser Gattung sind die einzigen bisher zureichend veröffentlichten Stücke die angeblich in der »tomba d'Iside« von Vulci gefundenen beiden Vasen des Brit. Mus. H. 228 u. 229. Während man auf der letztgenannten Schale nichts Ungriechisches zu erkennen vermag, ist die Hydria H. 228 mit Recht als mittelitalisch bezeichnet worden, so zuletzt von Walters im Catalogue of Vases I 2, 254, wo die ältere Literatur angeführt ist. Ganz neuerdings ist allerdings Pfuhl, Mal. u. Zchg. I 152 ff. wieder für ihren griechischen Ursprung eingetreten (vgl. aber dagegen I 334). Das einzige Kriterium, auf das er sich hierfür gegen den stilistischen Augenschein stützt, ist der glimmerhaltige Ton. Nun ist es gewiß innerhalb der griechischen Keramik auffällig, daß die »rhodischen« Vasen älteren Stils mehr Glimmer im Ton haben als die attischen — die jüngeren, bildlosen östlichen Gefäße (Pfuhl I § 193 f.) und auch die Fikelluravasen sind hierin von den attischen kaum verschieden — während der »protokorinthische« und korinthische Ton so gut wie glimmerfrei zu sein pflegt. Zutreffend ist auch, daß es unter den Buccherogefäßen solche mit glimmerhaltigem und solche mit glimmerfreiem Ton gibt (Prinz, Naukratis 61). Erstere deshalb für nichtitalisch zu halten liegt aber kein Grund vor, zumal sich im »impasto italico« reichlich Glimmer findet, und namentlich die faliskischen Vasen in dieser Beziehung dem »rhodischen« Ton in nichts nachstehen. Glimmer enthält auch der Ton arretinischer Gefäße und besonders reich der arretinischer Formstempel. Daß die Form unserer Amphora im italischen Bucchero beliebt ist, dafür brauchen Beispiele nicht angeführt zu werden. Daß auch ihr Ton italisch ist, lehrt die Oberfläche, die von dem charakteristischen matten Glanz des östlichen »Bucchero« deutlich verschieden ist. Gute Gelegenheit beide Arten der schwarzgeschmauchten Ware zu vergleichen bieten die Grabfunde des Syrakusaner Museums. Italisch ist auch die Polychromie. Dafür, daß wie auf den Henkeln unseres Stückes, und auch in den Friesen der Londoner Hydria die Tiere in verschiedenfarbige Felder zerlegt werden, liegen reichlich Beispiele aus der mittelitalischen Kunst, keine aus der griechischen vor (vgl. Rumpf, Wandmalereien in Veii 51, 63). Auch die gemalten Ornamente sind aus der italischen Keramik zu belegen, so zeigt die Omphalosschale München 994 (Sieveking-Hackl I Taf. 44) das Wellenband wie auf der Schulter, die gegenständigen Spitzblätter wie auf dem

Fuß der Leipziger Amphora, für die Schuppen vgl. Berlin 1885 (B. C. H. XVII 1893, 434 Abb. 7, sicher italisch). Nach der Beschreibung scheinen unserer Vase die beiden Gegenstücke Louvre C 617 u. 618 am nächsten zu stehen. Der Wert unseres Stückes besteht hauptsächlich darin, daß alle vier Farben in unzweideutigen Resten festzustellen sind. Ob das Gelb auf den Amphoren des Louvre verblaßtes Grün ist, wird sich nur nach erneuter Prüfung der Originale entscheiden lassen. Hingegen scheint es nach den klaren Spuren, die auch die gänzlich geschwundenen Farben auf der Oberfläche hinterlassen haben, sicher, daß die Farben eingebrannt sind. Pottiers Vermutung die meisten Buccheri seien polychrom gewesen (Catalogue II 347), geht entschieden zu weit.

Die Form der Leipziger Amphora stimmt mit der in Attika besonders von Nikosthenes gepflegten (Hoppin, Handbook blackfig. Vases 178 ff.) überein, und zwar so eng, daß man, selbst wenn man die Frage, ob gegenseitige Abhängigkeit oder gemeinsame von Metallvorbildern vorliegt, offen läßt, an der Gleichzeitigkeit nicht zweifeln kann. Wir kämen damit in das Jahrzehnt 530 bis 520. Daß für die Polledrarahydria die Datierung ins VII. Jahrh. auf Grund des Psammetichosskarabäus nicht verbindlich ist, hat Pinza erwiesen (vgl. Karo in A. M. XLV 1920, 111). Daß sie die Caeretaner Hydrien voraussetzt, hat Nachod, Rennwagen bei den Italikern 67 mit Recht betont.

Leipzig. Andreas Rumpf.

NEUE FUNDE AUS SUSA.

Auch bei der groß und breit angelegten Veröffentlichung der Ausgrabungsfunde von Susa hat der Krieg bewirkt, daß der Umfang zusammenschrumpft. Wer hätte nicht die reich und vornehm ausgestatteten Bände der Délégation en Perse bewundert, in denen die Ausgrabungen von Susa bisher niedergelegt waren, archäologische, inschriftliche, topographische, geographische, geologische Ergebnisse von teilweise außerordentlicher Bedeutung. Nur die Bauten waren immer zu kurz gekommen und hinsichtlich der Schichtenbeobachtung hörte man alle Benutzer dieser wichtigen Quelle klagen. Für die bildlichen Darstellungen fand man dagegen erste Kräfte am Werke, klare und schöne Zeichnungen ergänzten die Fülle der photographischen Tafelbeigaben, an denen nicht gespart war in Ausführung und Güte von Druck und Papier. Jetzt ist das alles anders geworden. Ein knapper, ja magerer Bericht soll der wissenschaftlichen Welt Kenntnis geben von dem, was kurz vor und nach dem Kriege in Susa geschafft worden ist. Und jetzt hätte sich zeigen müssen, was die Ausgräber ohne die Hilfe der reichen Mittel können, die ihnen früher die Erscheinung ihrer Arbeit in so günstiges Licht versetzen halfen. Man kann richtige Erkenntnisse mit den knappsten Mitteln wissenschaftlich einwandfrei darstellen. Das erfordert große Meisterschaft. Ich erinnere da nur an die prachtvoll knappe und doch vollständige Darstellung, die R. Koldewey vom Babylonischen Turm in dem doch gewiß bescheidenen Gewande einer Mitteilung der Deutschen Orient-Gesellschaft gegeben hat.

Schlägt man nun de Mecquenem's Bericht[1]) zum ersten Male auf, so empfindet man die freudige Überraschung, daß da endlich einmal Pläne von Bauwerken erscheinen, die zunächst den Eindruck von etwas Zusammenhängendem machen, und hat die Hoffnung, der achämenidischen Baukunst von Susa näher zu kommen. Aber ich will gleich vorausschicken: die Hoffnung ist trügerisch. Und das ist angesichts der Mängel der bisher erschienenen Memoires der Délégation en Perse besonders schmerzlich. In diesen forscht man ja vergeblich nach einigermaßen verständlichen, geschweige denn genauen und zuverlässigen Aufnahmezeichnungen der vorgefundenen Bauwerke. Man begreift nicht, daß in diesem ungeheuren „Tell" mit seiner doch vollkommen mesopotamischen Struktur trotz der vieljährigen, mit ungeheuren Mitteln veranstalteten Abtragungen, so kümmerlich wenig Mauerreste zu verzeichnen waren, daß nicht ein

[1]) Fouilles de Suse, Campagnes des années 1914—1921—1922. M. R. de Mecquenem. In Revue d'Assyriologie XIX Nr. III 1922.

einziges einigermaßen vollständiges Gebäude, ja nicht einmal ein Gebäudeteil, mit dem man architekturgeschichtlich etwas anfangen könnte, herausgekommen sein sollte. Wie geht das zu? Bei dem höchst interessanten Besuch, den die ganze Mission unter de Morgans persönlicher Leitung im Jahre 1901 unserer Ausgrabung in Babylon abstattete, waren wir schon außerordentlich überrascht von der Schilderung, die uns de Morgan selber von seiner Grabungsmethode gab. Er beschäftigte fünf mal mehr Arbeiter als wir, hatte Feldbahn von der fünffachen Länge unserer babylonischen und ging dem Tell äußerst systematisch in Fünf-Meter-Schichten zuleibe in einem Tempo, daß sich uns die Haare sträubten! Und die Memoires bestätigen, daß diese Methode mit erschreckender Energie durchgeführt wurde. Auch de Mecquenem's Bericht läßt sie noch erkennen. Nur eins unterscheidet die letzte Campagne von den früheren: Hier ist zum ersten Mal der Versuch gemacht, über ein Gebäude soweit als nur irgend möglich Aufschluß zu gewinnen. Früher dagegen fielen die Gebäude dem System der abzutragenden Schichten, man möchte fast sagen, dem Koordinatensystem zum Opfer, das doch immer nur Mittel zum Zweck, Ordnung zu stiften und niemals Selbstzweck sein sollte. Kein Mensch kann heute nachprüfen, was da vorgegangen ist, ob etwa gar die Luftziegelmauern nicht erkannt und mit abgetragen worden sind, wie es früher vielfach vorkam und z. B. in Tello zweifellos geschehen ist. Es ist sicherlich nicht leicht, in mesopotamischen Ruinen, zu denen ich Susa unbedenklich rechne, Luftziegelmauern zu erkennen. Das muß man aber von jedem verlangen, der sich eine solche Ruine zur Untersuchung — und damit zur Zerstörung! — anvertrauen läßt. Denn auf seinen zwei Augen und dem, was er der Nachwelt als Geschautes und Erkanntes überliefert, steht das Schicksal dieser Ruine, er kann sie vernichten oder erhalten, je nachdem, wie untreu oder wie treu er sie behandelt und veröffentlicht.

Die Mission wird behaupten, es sei in der Tat alles aufgezeichnet, was sie an baulichen Resten aufgedeckt habe. Dann ergibt sich aber die wunderliche Tatsache, daß Susa der einzige Hügel Mesopotamiens ist — Tello, wie es in der französischen Veröffentlichung erscheint, vielleicht ausgenommen —, in dem so wenig an Bauwerken erhalten geblieben ist, während a l l e anderen von solchen Resten über und nebeneinander so sehr wimmeln, daß die Ausgrabungsarchitekten kaum aufarbeiten können, was ihnen die Arbeiter täglich an Bauwerken neu freilegen. In Susa aber war nie die der Arbeiterzahl entsprechende fünffache Zahl der Architekten anwesend, das würde wohl auch diese reiche Délégation nicht haben zahlen können. Die wenigen Herren, die sich mit den Bauwerken beschäftigten, k ö n n e n meines Erachtens g a r n i c h t mit den Bauwerken fertig geworden sein, f e r t i g in dem Sinne, wie wir es bei unseren deutschen Ausgrabungen immer verlangt haben und auch stets wieder verlangen würden.

Nun soll freilich de Mecquenem's Bericht nur ein vorläufiger Bericht sein, somit seine Pläne wohl auch nur vorläufige. Denn so wie sie gegeben sind, genügen sie — ein jeder für sich — doch nur als grobe Skizze zur Erläuterung und Übersicht und würden auch in dieser an sich verdienstvollen baldigen Mitteilung an die gelehrte Welt hinreichen, wenn sie nicht in sich und unter sich verdächtig wären. Wer sie zusammenstellt mit dem Übersichtsplänchen, das der damals noch junge Diplom-Architekt Pillet nach seiner Aufnahme 1914 als „Palais de Darius I. à Suse" veröffentlicht hat, wird erschrecken. Dieser Plan, dem doch, sollte man meinen, die genaue Aufnahme an Ort und Stelle zu Grunde liegen müßte, stimmt durchaus nicht mit dem Übersichtsplan bei de Mecquenem Pl. I und noch viel weniger mit dessen großem Plan Pl. II überein, die unsere Abb. 1 und 2 hier wiedergeben. Und doch sollen alle drei das gleiche Gebäude vorstellen! Wie ist das möglich? Welcher Plan ist der richtige? Und zu welchem Zwecke läßt man sie in den wichtigsten Teilen von einander abweichen?

Blickt man in den Text, so steht da nichts, was diese Tatsache irgendwie verständlich machen könnte. Mit Sorgfalt ist vermieden, die ganze große Anlage zu erläutern. Denn mit dem, was über Funda-

mente und Pflaster gesagt ist und vor allem über das, was garnicht vorhanden ist und was man sich nur hinzudenken muß, vermag der Prüfende nichts anzufangen. Mir fällt vor allem auf, daß sich der Herausgeber dieser neuen Pläne gar keine Rechenschaft darüber gegeben hat, wie überraschend ähnlich die linke, westliche Hälfte, die Gruppe um den Parvis de l'ouest herum, der westlichsten Gruppe von Räumen in der Südburg des Kasr in Babylon ist, die Koldewey schon 1918 auf dem großen Stadtplan von Babylon in seinem „Ischtar-Tor" mit veröffentlicht hat. Ich füge zur raschen Orientierung des Lesers eine kleine Wiedergabe des Südburgplanes als Abb. 3 hier bei. Es ist ganz erstaunlich, wie weit die Übereinstimmungen gehen, bis in die kleinsten Maße von Mauerdicken und Türbreiten! Freilich weiß man nun nicht, was gilt: Drei breite Haupträume an der Südseite wie im Übersichtsplänchen, oder deren nur zwei, wie im Hauptplan. Und der letztere allein hat jene Übereinstimmung mit Babylon. In Babylon liegt die Gruppe östlich neben dem Gebiet mit den achämenidischen Resten, in denen auch jener rötliche Beton-Estrich vorkommt, der die Fußböden in Susa bildet, wo sie nicht mit Ziegeln gepflastert sind.

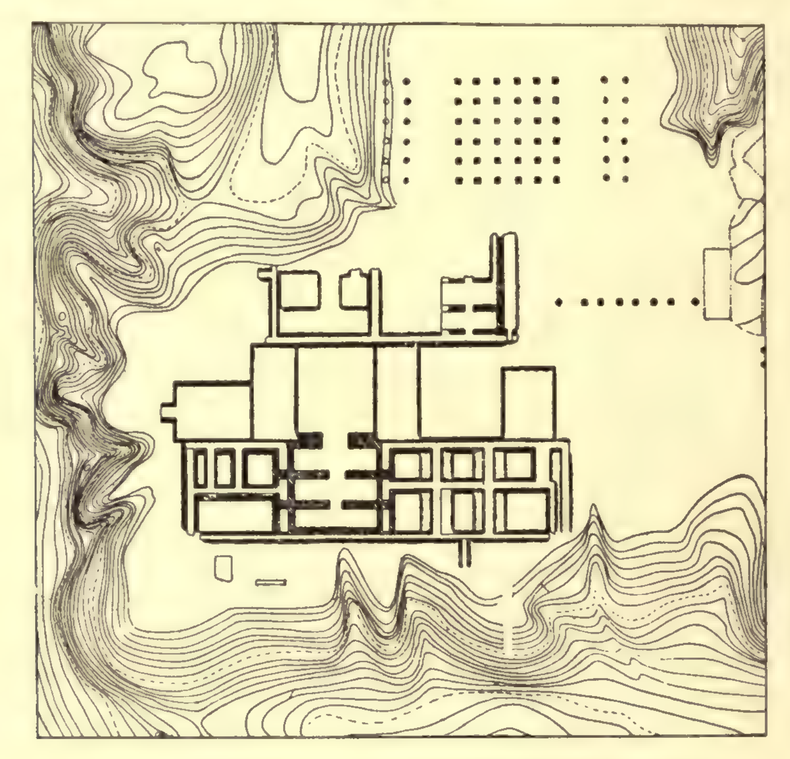


Abb. 1. Übersichtsplan des achämenidischen Palastes in Susa.

Diese Beziehungen hätten den Architekten der Grabung in Susa doch mindestens zu einem Hinweis und zu einem Versuch der Datierung begeistern müssen, und sie wären vor allem für die Frage von Wichtigkeit, ob und wie der vielräumige Grundriß mit der großartig einfachen im Nordosten vorgelagerten Apadana in Zusammenhang steht, von der uns schon M. Dieulafoy Bericht gegeben hat. Eingezeichnete Achslinien verraten, daß sich auch Pillet mit der Frage beschäftigt hat, aber diese Bau-Achsen stimmen nicht zueinander und der bauliche Zusammenhang ist an Ort und Stelle nicht mehr erkannt worden. Wenn

er also in dem 1914 erschienenen Plänchen von Pillet erscheint, ist er verdächtig als wenn nicht mehr davon herausgekommen ist, als der Plan verzeichnet.

Abb. 2. Aufnahme-Plan des achämenidischen Palastes in Susa.

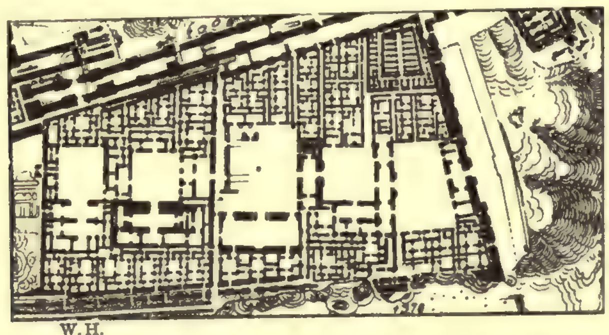


Abb. 3. Südburg des Kasr in Babylon. W.H. = Westhof.

frei erfundene Ergänzung. Ebensowenig scheint mir der auch im großen Plane ergänzte Zugang von Osten her erwiesen,

In dem vielräumigen Grundriß wimmelt es überdies von Unverständlichkeiten, die man sich vergeblich zu entwirren versucht.

Offenbar liegt hier eine nicht beobachtete Verschränkung verschiedener Bauperioden vor, oder die allein erhaltenen Gründungsmauern sind in unrichtiger Weise zur Ergänzung der Aufbauten herangezogen. Ganz rätselhaft bleiben für den Baugeschichtler die sonderbaren Raumgruppen südlich des Parvis central. Türen mit fehlenden Leibungen begegnen ebenso oft wie in den Plänen des alten Rassam, der doch wenigstens damit entschuldigt ist, daß er nicht Architekt war und sich nicht so über die baulichen Erfordernisse Rechenschaft geben konnte, wie man es von Pillet und einer modernen Grabung verlangen darf.

Hoffen wir also, daß dieser merkwürdige Achämeniden-Palast im Stile Nabonids von Babylon eines Tages doch noch so veröffentlicht wird, daß man ihn kunstgeschichtlich einordnen und verwenden kann und darüber aufgeklärt wird, wie seine Verwandtschaft mit Babylon zustande gekommen ist, d. h. wer hier kopiert hat.

Außerordentlich besorgt gemacht hat mich noch ein anderer Abschnitt von de Mecquenem's Bericht, S. 20 ff. mit Tafel VI, wo er über drei neue Gruppen von Reliefziegeln schreibt, deren Zusammensetzung im Louvre versucht worden sei. Der Versuch ist auf der erwähnten Tafel dargestellt und ganz sonderbar. Ich verzweifele zunächst als Architekt, wenn ich sehen muß, daß in einer Ziegelwand alle Stoßfugen senkrecht übereinander gestellt werden, statt wie bei gewöhnlichen, mit Ziegeln bauenden Sterblichen, im Verband, d. h. mit versetzten Stoßfugen. Wie soll ich mich von der Richtigkeit der Zusammensetzung überzeugen, wenn deren Ergebnis nun außerdem die sonderbarsten Unglaublichkeiten suggerieren will? Einen Palmbaum sieht man da mit entblätterten Wedeln und einem einzigen, aus dem Stamm herauswachsenden menschlichen Arm, der an eine ägyptische Darstellung von der Segen spendenden Palme erinnert, aber hier ganz untätig ist, ferner eine Art Mumie mit fürchterlich verrenkten Armstummeln und endlich einen Stierdämon, Lamassu, halb kriegsinvalid, halb verkrüppelt, denn sein linker Arm ist vom Ellbogengelenk ab verloren gegangen, während der rechte Unterarm wie im Schmerz über diesen Verlust zu einem Katzenpfötchen zusammengeschwunden ist. Über die Spitzen dieser Figuren läuft ein mehr als einfaches Ornament aus diagonal gestellten rechten Winkeln hin, unten dagegen sind drei ganz leere Schichten gezeichnet. Bei den drei Figuren werden nun noch die angeblich hineinpassenden Ziegelinschriften Kutir-Nachunte's und seines Bruders Schilhak-in-Schuschinak eingezeichnet, sie sollen diese Monstra datieren helfen, die danach im 11. Jahrhundert das Licht der Welt erblickt hätten.

Die Sache hat eine ernste Seite. In Place's Veröffentlichung von Chorsabad findet sich ein Ziegelrelief dargestellt, das seitdem Eingang in alle Kunstgeschichten der Welt gefunden hat, obwohl es nie im Original in ein Museum gelangt, sondern beim Transport von den Fluten des Tigris verschlungen worden ist: der Löwe von Chorsabad[1]). Schon Koldewey hat in seinem „Ischtar-Tor in Babylon" S. 42 empfohlen, diesen Löwen mit Vorsicht zu betrachten. Der Löwe von Babylon hat uns stutzig gemacht, er ist nicht so kurzbeinig, wie der von Place zusammengesetzte, an dem, wie Koldewey bemerkt, die zweitunterste Schicht fehlt, wodurch das Tier um seinen Metatarsus am Hinterfuß gekommen ist und dementsprechend natürlich auch um einen Teil der Vorderläufe.

In ähnlicher Weise scheinen mir nun auch die schon seit langem im Louvre befindlichen Ziegelrelief-Tiere aus Susa vergewaltigt zu sein. Es ist mir von einem Besuch im Louvre her namentlich der geflügelte Stier in Erinnerung[2]), der um eine halbe Ziegellänge zu lang geraten ist und seine Vorderbeine dadurch an falscher Stelle erhalten hat. Die Bauchlinie ist eine unmögliche Hängekurve geworden und auch sonst sitzen einzelne Stücke an verkehrten Stellen. Als Horn hat man ihm z. B. ein Stück des Schwanzansatzes aufgesetzt! Und es ist mir auch heute noch nicht ganz glaubhaft, daß nicht nur der Greif, sondern auch der Stier mit Flügeln versehen gewesen

[1]) Vgl. Perrot II Tafel XV.

[2]) Von Alinari photographiert. Danach z. B. in Seemanns Kunstgeschichte in Bildern I von C. Frank 64, 5 abgebildet.

sein soll, wie man es jetzt im Louvre sieht. Aber ob man diese nun einmal zusammengesetzten Tiere je wieder auseinanderbrechen und nach einem eingehenden Studium und namentlich unter Berücksichtigung der vollkommen erhaltenen Tiere von Babylon, ihren Ahnen, neu zusammensetzen wird, scheint mir zweifelhaft. Es wird sicherlich als Blasphemie empfunden werden, wenn man auch die Zuverlässigkeit der Zusammensetzung der berühmten farbigen Leibgarde bezweifelt, die schon M. Dieulafoy aus Susa in den Louvre überführt hat. Aber da ist es sehr schwer zu beweisen, denn diese „suite d'archers" sind so schön mit neu dazu gemachten Stücken ergänzt — „superbement restaurées", sagt de M. — daß man nicht mehr recht sieht, wo das Alte aufhört und das Neue anfängt. Hier geraten wir freilich auf ein leider noch strittiges Gebiet der Museumstechnik, das eigentlich längst nicht mehr strittig sein sollte.

Zum Schluß noch ein Wort über die zweite Hälfte des Berichts von de Mecquenem. Sie betitelt sich „Exploration d'une nécropole élamite" und behandelt zwei Gruppen von Gräbern; die eine liegt östlich des neuveröffentlichten Palastes, die andere im Zentralhof, parvis central. Für die Lagen der Gräber sind, wie das schon in den Mem. Dél. en Perse üblich war, wesenlose Linien- und Zahlendiagramme beigesetzt, aus denen sich sicherlich nur Leute, die bei dieser Ausgrabung zugegen gewesen sind, etwas entnehmen können. Ein einziger Querschnitt würde uns viel mehr geben und vor allem belehren, zu welchen Schichten die Gräber gehören. Nach den Grabformen und Beigaben ergeben sich allerdings eindeutige Beziehungen zu den schichtenmäßig gut zu ordnenden Gräbern in Babylon und Assur, deren Veröffentlichung wenigstens für Babylon nicht mehr lange auf sich warten lassen wird. Es wäre dazu sehr erwünscht, bessere Abbildungen der Funde von Susa zur Hand zu haben als de M. hier gibt. Die an Kinderzeichnungen erinnernde Ungeschicklichkeit der Darstellungen, die von P. Toscanne gezeichnet sind, wird jeden überraschen, der an die früheren, wenigstens zeichnerisch musterhaften Abbildungen der französischen Veröffentlichungen gewöhnt war. So sind namentlich Fig. 9, eine höchst interessante Pyxis aus Fritte, und Fig. 13, eine sehr merkwürdige Asphaltschale mit drei rhyton-artigen Füßen, in einer äußerst wunderlichen Perspektive wiedergegeben und für eine Veröffentlichung vom Jahre 1922 recht unzeitgemäß.

Lichterfelde. W. Andrae.

ZUR GESCHICHTE DER ANTIKEN RHYTA.

Georg Karo hat im J. d. I. XXVI 1911, 249 ff. zum erstenmal das Material über die kretisch-mykenischen Rhyta zusammengebracht, das dann Stais durch die Wiederherstellung des Silberrhytons aus dem vierten Grab in willkommenster Weise vermehrt hat; Karo hat seinen Blick auch über die eigentlichen Grenzen der griechischen Welt hinausschweifen lassen, ihm konnte damals aber eine interessante Parallele noch nicht bekannt sein: das aus Kultepe stammende, im Besitz der Lehrsammlung des Archäologischen Seminars der Universität Berlin befindliche Rhyton in Rehgestalt, das Weber im Orbis pictus, Hethitische Kunst Taf. 47 abbildet (auch bei E. Meyer, Reich und Kultur der Chetiter 52 ff., Taf. V)[1]. Das Stück, das wohl in das erste Viertel des II. vorchristlichen Jahrtausends gehört, zeigt so auffallende Übereinstimmung mit dem Silberhirsch von Mykene, daß man beide an einem Ort, also den mykenischen

[1]) Die Form dieses Rhytons kehrt noch zweimal in Stücken wieder, die der frühen XVIII. Dynastie angehören: Petrie, Illahun Taf. XXVI 50, S. 22 aus dem in die Zeit Tuthmosis' III. datierten Grab der Meket: »Curious model of a stopped horne made of green paste.« Als Verschluß dient eine Platte mit einer Rosette. Einen in gleicher Weise dekorierten Verschluß zeigt das Petrie, Qurneh Taf. XXV, S. 7 veröffentlichte »Horn«, das mit einer runden Platte aus Elfenbein verschlossen war. »The point (des Horns) has as ring of ivory round it, and upon the end is a bird's head with a spout carved at the top of it. The beard's beak was of black horn.« In beiden Fällen ist die Natur dieser Hörner nicht erkannt, ihre Ähnlichkeit mit dem Tonrhyton lehrt aber, daß der oben behandelte Typus auf ein wirkliches, mit einem Tierkopf in der Regel geschmücktes Horn zurückgeht.

Hirsch im kleinasiatischen Gebiet entstanden denken möchte, der, wie Karo bemerkt, aus der Reihe der übrigen kretisch-mykenischen Funde auch naturgeschichtlich herausfällt. Bei den auf den archaischen Reliefs von Sendschirli (Ausgrabungen V 207, Taf. XXXIV) dargestellten Hirschen handelt es sich offenbar um Edelhirsche, weniger sicher scheint das bei den Hirschen von Euyuk (Meyer a. a. O. Fig. 64 f.).



Abb. 1. Altpersisches Rhyton aus Armenien. Nach Sarre, Kunst des alten Persiens Taf. 47.

Nicht um die eben aufgestellte Parallele abzuschwächen, sondern um zu zeigen, wie lange sich namentlich in Edelmetall alte Formen halten können[1]), und wie vorsichtig man mit Vergleichen operieren muß, ehe man Schlüsse zieht, wie sie immer wieder in Strzygowskis Altai-Iran und Völkerwanderung begegnen, bilde ich das altpersische Rhyton aus Armenien (Sarre, Kunst des alten Persiens Taf. 47 = Dalton, Treasury of the Oxus Taf. XXII, hier Abb. 1) neben einem tönernen Rhyton der XVIII. Dynastie aus Ägypten (Petrie, Hyksos and Israelite cities Taf. XXXVII A, hier Abb. 2) ab. Dalton hat im Text S. 118 f. die entscheidenden Zeugnisse für eine Datierung des armenischen Rhytons in das VI.—V. Jahrh. beigebracht. Die Grabgruppe der Sieben Brüder zu Kuban enthält die nächsten Parallelen (Minns, Skythians and Greeks 210 ff., Rostowzeff, Iranians and Greeks Taf. XII). Das bei Petrie abgebildete Gefäß wird von ihm ohne nähere Gründe der XVIII. Dyn. zugewiesen; nach der Oberfläche zu urteilen und dem Stil des Gazellenkopfes mit Recht. Die Vorderfüße sind abgebrochen, die Rillung des aufsteigenden Gefäßzylinders ist im Ton nicht angegeben, übrigens aber ist die Übereinstimmung auch in der Form der Lippe vollkommen. Ich wüßte nicht, daß bisher solche Rhyta aus dem II. Jahrtausend bekannt wären. Am nächsten kommen ihnen Gefäße, die unter der Asiatischen Beute Sethos' I. abgebildet sind,



Abb. 2. Tönernes Gazellenrhyton der XVIII. Dyn. aus Ägypten. Nach Petrie, Hyksos and Israelite cities Taf. XXXVII A.

z. B. W. M. Müller, Asien und Europa 308 f. Hier vertritt ein Menschenkopf den Tierkopf. Eine gewisse Verwandtschaft hatten auch die a. a. O. unter b aus derselben Beute wiedergegebenen Gefäße, wenn es sich nicht, wie ich Ancient Egypt I 112 f. wahrscheinlich gemacht habe, um Griffe handelt.

Im Haag. Fr. W. v. Bissing.

Nachschrift.

Soeben geht mir das neueste Heft des X. Bandes der Liverpool Annals of Archaeo-

[1]) Für die Langlebigkeit der Formen gerade in der Toreutik s. Drexel, J. d. I. XXX 1915, 32 ff.

logy zu. In ihm hat Woolley auf Taf. 68 ein Rhyton aus Gold und Silber veröffentlicht, das in der äußeren Gestalt dem Rhyton der Hyksos cities ganz nahe steht. Es bildet das Mittelglied zwischen dem ägyptischen Stück und den pontischen. Woolley, in falschem Vertrauen auf die Aussagen eines Armeniers, nimmt an, das Stück sei in Marasch gefunden und bemüht sich, hethitische Analogien beizubringen. Tatsächlich handelt es sich um ein sehr altes Achaemenidisches Stück (vgl. für den Stil etwa Sarre, Kunst des alten Persiens Taf. 21, 28, 37 (Silberstatuette!), in manchem auch Taf. 45). Vielleicht daß das neue Rhyton noch vor die Zeit des Dareios gehört[1]).

Durch Woolley werde ich aufmerksam auf zwei in späten »hethitischen« Gräbern gefundene Rhytone, die mehr dem die Hornform noch unmittelbar festhaltenden ägyptischen Typus von Illahun und Qurna entsprechen, sowie dem pontischen Rhyton bei Sarre, Kunst des alten Persiens, Taf. 44—48. Sie sind abgebildet Liverpool Annals VII Taf. 27, N. 15, 17. Das eine endet in einen Löwenkopf, das andere in eine unverzierte Schnauze. Die Datierung des Friedhofs scheint durch die übrigens sicher echt ägyptische Besvase a. a. O. N. 7 gegeben, die der späteren saitischen Periode wohl mit Recht zugeschrieben wird. Woolley hat S. 127 f. das Alter des Friedhofs auf das VI. und V. Jahrhundert auch auf Grund der dort gefundenen Münzen und griechischen Vasen bestimmt. Endlich sei noch auf das Rhyton Musée Égyptien II Taf. XXV hingewiesen, das aus hellenistischer Zeit stammt; es steht Sarre a. a. O. Taf. 47 am nächsten[2]).

[1]) Man halte nur den kappadokischen Stierkopf Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel usw. Taf. 191, 1—2 daneben, um zu erkennen, wie viel »persischer« unser Stück ist, obwohl man die »kappadokische« Grundlage anerkennen kann.

[2]) Völlig von diesem Typus zu scheiden sind die »Kopfrhyta«, von denen Liverpool Annals VI Taf. XX ein neues hethitisches abgebildet ist.

ARCHÄOLOGISCHE GESELLSCHAFT ZU BERLIN.

Sitzung vom 2. Januar 1923.

Herr Wiegand legte das neu erschienene sechste Heft des ersten Bandes der Miletpublikation vor; es behandelt den Nordmarkt und den Hafen an der Löwenbucht und ist von A. v. Gerkan bearbeitet.

Hieraufsprach Herr Rodenwaldt über Eine Episode der spätantiken Kunst. Der Inhalt des Vortrages ist in den R. M. XXXVII 1922, 58 ff. wiedergegeben.

Sitzung vom 6. Februar 1923.

Herr A. Deißmann sprach über Epigraphisches zum Neuen Testament. Er charakterisierte zunächst den allgemeinen Wert der Inschriften von Alexander bis Konstantin für die Erforschung des Neuen Testaments und der Anfänge des Christentums. Dieser Wert ist hauptsächlich ein indirekter: sie hellen den kulturgeschichtlichen Hintergrund des Zeitalters der Religionswende auf und lassen uns beides besser verstehen: den Kontakt und den Kontrast, der zwischen Evangelium und antiker Welt besteht. Von besonderer Bedeutung sind die Inschriften, wenn auch nicht in so hohem Grade wie die Papyri, für die Erforschung der mittelmeerländischen Koine und damit für die neutestamentliche Philologie.

Aber sie werfen oft auch ein direktes Licht auf chronologische, religions- und kulturgeschichtliche Probleme des Neuen Testaments. Unter Hervorhebung einer noch nicht genügend erforschten Kategorie, der Ossuarien-Inschriften aus Palästina, gab Vortragender alsdann eine Anzahl von Beispielen direkter Förderung unseres Verständnisses durch neuere Inschriftfunde; die meisten wurden durch Lichtbilder erläutert.

Es seien folgende Inschriften hervorgehoben: die bilingue des Ossuariums des Nikanor von Alexandrien, des Stifters der »schönen Tür« (Apostelgesch. 3, 2) des Herodianischen Tempels; die Quirinius- (Luk. 2, 2) Inschriften aus dem pisidischen Antiochien; die Lysanias- (Luk. 3, 1)-Inschrift von Abila; die Gallio- (Apostelgesch. 18, 12) Inschrift von Delphi; die für den Namen Lukas

wertvollen Inschriften aus dem pisidischen Antiochien; die Inschrift der Synagoge des Theodotos zu Jerusalem; syrische Becherinschriften, die das Jesuswort Matth. 26, 50 ἐφ' ὃ πάρει; aufhellen; die sprach- und religionsgeschichtlich bedeutsame Grabinschrift der Jüdin Regina aus Rom; eine größere Anzahl von Inschriften und Ostraka, die für die Geschichte des Namens Jesus wichtig sind, darunter die eben entdeckte des Juden Jesus von Leontopolis. Hierbei wurde insbesondere das Problem des Kultnamens Jesus aufgerollt: ursprünglich ein weit verbreiteter häufiger Personenname, wird Jesus erst durch den Christuskult zu einem nomen sacrum, und von hier aus sind eine ganze Anzahl von späteren Eingriffen in den Text des Neuen Testaments zu verstehen, z. B. die Tilgung des eigentlichen Namens des aus der Passionsgeschichte bekannten Banditen Barabbas in der Masse der Handschriften; der Mann hieß von Hause aus Jesus Barabbas, aber als Jesus nur noch als Kultname empfunden wurde, stieß man sich an der Überlieferung des Namens Jesus für den Mörder und tilgte ihn. Die Hypothese, Jesus sei ein altsemitischer Kultname und erst später einer Einzelperson als Name beigelegt, scheitert an dem epigraphischen Befund.

Die meisten der vom Vortragenden erwähnten Inschriften sind inzwischen in der 4. Aufl. seines Buches «Licht vom Osten« (Tübingen 1923) faksimiliert und erklärt worden.

Dann sprach Herr K. A. Neugebauer über Neue Beiträge zur Kenntnis und Beurteilung der Mausoleumsskulpturen und ihrer Künstler[1]). Der Vortragende führte die bisherige Unstimmigkeit in den Versuchen, die Anteile der überlieferten vier Bildhauer an den erhaltenen Resten zu bestimmen, darauf zurück, daß jene Arbeiten ohne völlige Ausnützung der vorhandenen Hilfsmittel unternommen worden seien. Es gibt im Britischen Museum zu London nicht nur eine Menge ansehnlicher Statuen- und Reliefreste vom Mausoleum, die niemals veröffentlicht und auf ihren Stil hin untersucht worden sind, sondern es liegen auch über zahlreiche von ihnen in den Berichten, die Newton während seiner Grabung an den Earl of Clarendon zwecks Vorlegung an die beiden vereinigten Häuser des Parlaments gerichtet hat, sowie in Biliottis Ausgrabungstagebuch Fundnotizen vor, die in Newtons beiden Werken nicht Aufnahme gefunden haben. Eine Anzahl dieser Fragmente wurde in Lichtbildern gezeigt und mit den bereits bekannten Mausoleumsskulpturen sowie mit anderen Werken des Skopas, Timotheos, Bryaxis und Leochares verglichen. Die Zuweisung der Genueser Platte (Kat. N. 1022) des Amazonenfrieses an Skopas (Neugebauer, Studien über Skopas 98 ff.) erhielt eine neue Stütze durch einen im Stil mit ihr übereinstimmenden bärtigen Kopf, vermutlich vom Kentaurenfriese, der aus zwei Bruchstücken zusammengesetzt ist; der Fundort des oberen ist unbekannt, das untere stammt von der Ostseite des Mausoleums. Neue Aufnahmen der Giebelskulpturen des Asklepiostempels zu Epidauros wurden mit solchen der drei aneinander anpassenden Amazonenfriesplatten verglichen, die Newton in der Osthälfte des Trümmerfeldes, aber nicht in Fallage, fand (Nr. 1013—15), und die Möglichkeit deren Zuweisung an Timotheos begründet; von demselben Künstler stammt vielleicht auch die Platte Nr. 1006 trotz der schwer erklärbar schlechten Ausführung des Pferdes. Am meisten scheint vom Anteile des Bryaxis erhalten. Vor der Nordseite fanden sich außer den bekannten Kolossalstatuen des »Mausolos« und der »Artemisia« ein weiterer kolossaler Frauentorso, ein lebensgroßer Torso in ungegürtetem Chiton, mehrere Köpfe, sowie einige Bruchstücke der Friese. Die Amazonenfriesplatten Nr. 1018—21 sind diesen Fundstücken in mehrfacher Hinsicht verwandt; in den Proportionen der Gestalten erscheinen besonders N. 1020 bis 1021, desgleichen die Kentaurenfriesplatte N. 1032, als Vorläufer hellenistischer Kunst. In bezug auf Leochares schloß sich der Vortragende, zum Teil auf Grund bisher unbekannter Friesbruchstücke von der Westseite, im ganzen der Ansicht von Amelung an (Ausonia III 1908, 128 ff.), teilte dem Künst-

[1]) Der hier folgende Bericht ist ein Abdruck des Referates in der Kunstchronik 22, 1923 Heft III 437 ff.

ler aber auch die übereinstimmend weich gearbeitete, in den Motiven etwas lahme Amazonenfriesplatte Nr. 1009 zu. Ein bärtiger Bildniskopf aus einer der unterirdischen Galerien vor der Südseite des Mausoleums (N. 1055) wurde als Original einer etwas älteren Zeit erklärt.

Sitzung vom 6. März 1923.

Als Neuerscheinungen legte Herr Wiegand den ersten Band der Ausgrabungen von Sardes vor, bearbeitet von H. C. Butler 1922, sowie H. Schaal, Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen, Frankf. Verl.-Anst. 1923.

Neuere Veröffentlichungen Athen betreffend berichtete Herr Brueckner zusammenfassend über

R. Heberdey, Altattische Porosskulptur, Sdrschr. d. Österr. Arch. Inst., und über des gleichen Verfassers Abhandlung: Die Komposition der Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, Öster. Jhsh. XXI, XXII.

Auf Heberdeys gesicherter Herstellung des großen Tritongiebels fußend, zog Br. seine A. M. 1889 ausgesprochene Deutung auf den Kampf des Typhon zurück und führte zur Bestimmung des Vorgangs aus: An dem friedliebenden Charakter des Dreileibigen ist nicht mehr zu zweifeln Wohl ist er wie Typhon ein Hekatoncheir, Kräfte der Erde, des Wassers und der Luft urgewaltig in sich vereinend, aber keiner, der im Titanenringen gegen die olympischen Götter Typhon gleich ankämpft, sondern im Gegenteil seines Ruhestandes unter ihrer Herrschaft sich freut, mehr z. D. als a. D., wie die φύλακες πιστοὶ Διός Gyes Kottos Briareos, welche über die überwundenen Titanen im Tartaros und ἐπ' Ὠκεανοῖο θεμέθλοις als Διὸς κλειτοὶ ἐπίκουροι in der Hesiodeischen Theogonie oder ihren alten Eindichtungen (735. 815) wachen. Der Kampf des Herakles mit dem Triton ist in der literarischen Überlieferung so weit verschollen, daß wir aus ihr nichts über seine Lösung erfahren. Aber ein Parallelmythos ist doch aus der gleichen Epoche erhalten im A der Ilias. Achill erinnert seine Mutter: als den Zeus die anderen Olympier binden wollten, Hera Poseidon und Pallas Athene, da bist Du gegangen und hast ihn aus den Banden gelöst, indem Du schnell herbeiriefst zum langen Olymp den Hekatoncheir, welchen die Götter Briareos, die Menschen aber alle Aigaion nennen; der brauchte sich im Stolz auf seine Kraft nur neben den Zeus hinzusetzen (ὅς ῥα παρὰ Κρονίωνι καθέζετο κύδεϊ γαίων 405, vgl. E 906), da erzitterten vor ihm auch die seligen Götter und banden ihn nicht. Im Giebel sehen wir den Triton dem die Überwältigung droht, wir haben die Nereide, die den Retter herbeiholt, wir haben den Hekatoncheir und sehen ihn als κύδεϊ γαίων; daraus erhellt auch die Absicht seines Erscheinens. Er ist mehr als ein »einfacher Zuschauer« (Heberdey S. 74, vgl. S. 69); er erscheint als der κλειτὸς ἐπίκουρος, als der getreue Eckart des Weltenregimentes des Kroniden und bringt die Lösung des Kampfes: wie die olympischen Götter vom Götterkönig beim Auftauchen der ewigen Urgewalt, die ihn schützt, ablassen, so wird auch der ringende Heros notgedrungen mit dem vom Regimente bestellten Hirten des Meeres seinen Frieden machen.

Für weitere Verfolgung der Vorstellung von Briareos-Aigaion drängt sich eine Frage auf. Heberdey bestätigt (S. 56), daß der mittlere Kopf des Hekatoncheir bei freilich dunklem Barte doch unbemaltes, also weiß erscheinendes Haupthaar hatte, während die beiden äußeren Köpfe dunkles Haar tragen. Ist das lediglich zu farbiger Abwechselung geschehen, oder sind die drei Körper auch sonst als verschiedenen Alters charakterisiert? Mit einem Vogel zu spielen, an die Brust ihn zu drücken, ist Knaben- und Jünglingsgewohnheit (z. B. Att. Grabr. 947. 1976 ff.). Sollen wir in den derberen Formen des Rechten die Jugend, im mageren Arm und der ruhigeren Haltung des Mittleren das höhere Alter, in der strebenden Haltung des Linken das Mannesalter erkennen? Dann spiegelte diese Dreieinigkeit die drei Menschenalter wider, und eben aus dem Werke dieses gedankenreichen Künstlers, der mit einer über die Grenzen der Giebelwand einzigartig hinausgreifenden Lebendigkeit seinen Gegenstand angepackt hat, möchte es dämmern, wie die Gestalten des Briareos Kottos und Gyes vom Exegeten

Kleidemos gleichgesetzt werden konnten mit den Tritopatoren, den Urvätern der Menschengeschlechter. Heberdeys schöne Tafeln setzen jedermann in den Stand, zu dieser der Klärung bedürfenden Frage Stellung zu nehmen[1]).

Herr Brueckner legte ferner die 19. Lieferung, den Abschluß des IV. Bandes der von Alexander Conze im Auftrage der Wiener Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Attischen Grabreliefs vor. Die Herausgabe, von Conze vorbereitet, von dem Vorlegenden zu Ende geführt, war durch die Kriegsverhältnisse verzögert. Für die Fortführung des Sammelwerkes hat das Deutsche Archäologische Institut seit Erscheinen der ersten Lieferung das neu auftauchende Material gesammelt und mit dessen Redaktion Herrn Brueckner beauftragt.

Herr E. Aßmann sprach sodann über Die minoischen und Dipylon-Schiffe. Die ältesten Schiffsbilder des kretisch-minoisch-mykenischen Kulturkreises, hauptsächlich durch Siegelsteine und sog. Piktographs vertreten, wurden bisher nur fehlerhaft und unzulänglich behandelt. Niemand erkannte die überraschende, beherrschende Rolle, welche durchaus nichteuropäische und zwar ägyptische Technicismen hier spielen. Als solche entdeckte A. 1. Die Rah am unteren Segelrand (Unterrah, Baum), 2. das Deckhaus über der Schiffsmitte mit Wänden aus gemusterten Matten und Tüchern, 3. die zahlreichen, einander parallelen, in verschiedenen Höhen vom Mast zu den ins Schiff herabgelassenen Rahen laufenden Toppnanten, 4. die halbmondförmige Rumpfbildung, welche bei den Nilschiffen durch die Angst vor dem Stranden auf den Schlammbänken des Stromes entstanden war. Diese Schiffsbildchen waren nicht, wie so manches Andere, aus Ägypten erhandelt, sondern echtkretische Erzeugnisse, sie verschwanden mit den minoischen Zeiten, ohne dauernde Spuren an den späteren Schiffen dort zu hinterlassen. Es scheint also zeitweise auf Kreta ein besonders starker Anlaß zur Abbildung ägyptischer Schiffe bestanden zu haben, und ein solcher läßt sich in der Herrschaft des Hyksos-Pharao Chian über Kreta um 1700 v. Chr. finden. Jedenfalls darf man hier nicht von echtkretischen, ächäischen, ägäischen Schiffstypen sprechen. — Betreffs der Dipylon- oder geometrischen Schiffe hat Aßmann schon lange die Ansicht bekämpft, wonach hier griechische und zwar den ältesten attischen Naukrarien angehörige Fahrzeuge dargestellt sein sollen. Attica war nicht nur im 9. und 8. Jahrhundert v. Chr. sondern noch viel später sehr rückständig im Schiffswesen, in Kriegsmarine und

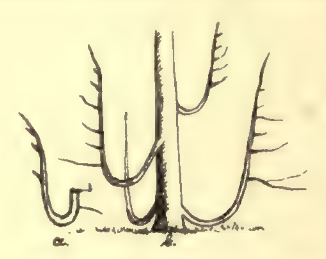


Abb. 1. Bugzierde der Dipylon-Schiffe (a) und Chamaecyparis Lawsoniana (b).

Seehandel fast Null. Die Dipylonschiffe erscheinen auf dem Kopenhagener Gefäß als Angreifer einer Küste, auf anderen in der Flucht, mit ihren eigenen Toten beladen (so stellt kein Volk des Altertums seine eigenen Schiffe dar), sie scheinen die frühesten Kriegsschiffe mit zwei Rojerreihen übereinander zu sein. Die attischen Überlieferungen melden schwere Drangsale durch die Kreter des Minos, welche sich auch später noch wiederholt haben mögen, als Kreta sich von Hellas zurückzog. Vielleicht führt uns ein zweiter Weg gleichfalls nach Kreta, nämlich die auffällige Eigenart der Bugzierde (Abb. 1a). Im Halbkreis vorspringend, dann zarter nach hinten oben verlaufend konnte sie höchstens als natürliche Zweigbildung den Erschütterungen durch Wellen und Wind widerstehen. Nach erfolglosen Umfragen bei Botanikern fand A. selbst das Erforderliche bei der amerikanischen Zypressenart Chamaecyparis Lawsoniana (Abb. 1b), deren un-

[1]) Literatur über die Tritopatoren, die Furtwängler und neuerdings Schweitzer im Giebel erkannten, bei Kern Orph. frg. nr. 318. Ihre Gleichsetzung mit den Hekatoncheiren beruht auf ihrer Funktion als φύλακες πιστοὶ Διός, vgl. Radermacher, Berl. Phil. Woch. 1922, 202. Nachweise von in Dreileibigkeit ausgeprägter Dreilebigkeit bei Schweitzer, Herakles 69. 80. 88.

terste Zweige abgekappt, jene Bugzierde fertig liefern (die Stümpfe der Endzweige liefern die abgebildeten, einseitigen Stoppeln). Nichts verbietet die Annahme gleicher Formen in der alten Welt, wo nach Plinius Kreta als die Heimat der Zypresse galt. Freilich würde wohl auch eine derartige naturwüchsige Bugzierde, welche abbrechen, auch das vorgeblähte Segel verletzen konnte, kaum gewählt worden sein, wenn sie nicht das Symbol einer Gottheit, das Wahrzeichen einer Örtlichkeit bildete. Die Zypresse war der heilige Baum der Göttermutter Rhea im uralten Hain zu Knossos, auch des Zeus-Berges Ida. Rhea Cybele verwandelte die aus Holz vom troischen Ida gezimmerten Schiffe des Aeneas in unsterbliche Meermädchen. Die Wurzeln der Rhea und der heiligen Zypresse, der Korybanten und Kureten sind in Phönizien und Babylonien nachzuweisen. — Neben der Bugzierde ist eine zweite Eigenart der Dipylon-Schiffe, ein 8 (seltner 16) strahliger Stern am Bug, der, wie A. schon früher erkannte, nichts mit dem später nach ägyptischem Vorbilde dort auftretenden Auge zu tun hat. Auch er ist ein Symbol und gleicht dem Wahrzeichen, dem Standartenkopf der Istar auf altbabylonischen Zylindern. Merkwürdigerweise erinnern nun auf dem nach Homer vielsprachigen Kreta Stadt Istros und Berg Cadistus an Istar und ihre Hierodule (Cadistu), ferner zeugen dort zahlreiche Namen, Sitten, Überlieferungen (die vom Grab des altassyrischen Königs wird einmütig totgeschwiegen) von einer uralten babylonischen Kolonisation (A. im Philologus 1908). Das sollen Anregungen zur Klärung dunkler Fragen sein, nicht mehr. A. besprach noch einige nach Vorderasien oder Ägypten deutende Punkte, endlich Fragen des wahren und des scheinbaren Rammsporns. — Die einst kanonische Ansicht vom griechischen Minos ist gefallen, man hat dahin umgelernt, daß die minoische Kultur, die altkretische Religion sich ohne griechische Mitwirkung, wohl aber unter starker Beeinflussung aus Ägypten und Babylonien entwickelte. Damit erstand Recht und Pflicht, auch minoische und Dipylon-Schiffe mit neuen, morgenländischen Mitteln zu untersuchen. —

Sitzung vom 3. April 1923.

Herr Br. Schröder erläuterte kurz den von Herrn Nogara der Lehrsammlung des Berliner Archäologischen Seminars geschenkten Gipsabguß einer von W. Amelung in den Magazinen des Vatikanischen Museums gefundenen Wiederholung des sogen. Pherekydeskopfes zu Madrid. Nach Treus Vorgang hat man in diesem Werk den Kopf des Aristogeiton aus der Tyrannenmördergruppe zu sehen.

Dann sprach Herr L. Curtius (Heidelberg) als Gast über die Reliefs Ludovisi-Boston. Der Vortrag wird als Aufsatz erscheinen.

Sitzung vom 1. Mai 1923.

Herr Noack berichtete vor Eintritt in die Tagesordnung über die Sammlung Lunsingh-Scheurleer im Haag und besprach einige Stücke an Hand von Lichtbildern. Ein Bericht über die Sammlung ist im Arch. Anzeiger 1922, 202 ff. erschienen.

Dann sprach Herr Rubensohn über Das Delion von Paros. Das Heiligtum lag auf einer heute Vigla genannten Höhe nordöstlich der antiken Stadt, durch den Hafen von ihr getrennt, mit weitem Überblick über das Meer nördlich, westlich und östlich von Paros.

Baugeschichtlich lassen sich zwei Perioden unterscheiden. In der ersten Periode herrschte tempelloser Kult. Der von einer sorgfältig gebauten Peribolosmauer umschlossene heilige Bezirk, von fast quadratischer Form, mit Eingang an der Südseite, enthielt, heute nachweisbar, nur zwei Altäre: einen Felsaltar von gerundeter Form fast in der Mitte des Bezirks, wahrscheinlich der Altar des Apollo, und nördlich von diesem die Reste eines rechtwinkligen Fundaments auf dem gewachsenen Fels aufliegend, nach Form und Größe sicher auch von einem Altar, wahrscheinlich dem der Artemis (s. u.). Dieser Altar fiel weg in der zweiten Periode des Heiligtums, in der er z. T. überbaut wurde durch einen westlich neben ihn, zwischen ihn und die Peribolosmauer, gesetzten kleinen dorischen Tempel. Bei der Errichtung dieses wurde die Peribolosmauer durchbrochen, da er mit seiner

Westmauer nach außen vor die Peribolosmauer vortritt. Der Tempel, ein kleines templum in antis, 9,50 m lang, 6 m breit; Fundament aus Gneisblöcken, wie sie im älteren Asklepieion und bei der Stadtmauer zur Verwendung gekommen sind. Die Euthynteria aus polygonal geschnittenen Marmorquadern. Vom Aufbau erhalten sind Teile des Triglyphons, Geisonblöcke und zahlreiche Dachziegel, alles aus Marmor. Die Funde unter dem Tempel schneiden mit Mitte des 6. Jahrhunderts ab. Der Tempel ist also wahrscheinlich in der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts erbaut worden.

Aus der zweiten Periode des Heiligtums stammen ferner: a) der zum Tempel gehörige »neue Altar«, hart östlich neben dem »alten Altar« errichtet; b) ein Speisesaal (ἑστιατόριον), mit z. T. wohlerhaltenem Kieselmosaik und Resten des Tricliniums, und anschließende Wirtschaftsräume (Küche, Priesterwohnungen) direkt südlich neben dem Tempel; c) eine außen an Tempel und Peribolosmauer angebaute Terrasse, die durch seitliche Treppen besteigbar war.

Die Identifizierung des Heiligtums ergaben Inschriften: a) Inschrift an Artemis Delie auf der Basis einer weiblichen Standfigur, deren Reste (Kopf mit Polos) unmittelbar neben dem Tempel liegend gefunden wurden; b) Horosstein mit Inschrift: Ἀθηναίη Κυνθίη.

Die Gründung des Heiligtums geht, wie bei den meisten Delien in vorgriechische Zeit zurück, wie ihre Rückführung auf Herakles (Oxyrhynch. Pap. III 408 v. 35) und die Auffindung wenn auch nur weniger prähistorischer Scherben und Obsidianmesser, beweist. Der Tempel gehörte der Artemis wie neben der erwähnten Inschrift die in und neben dem Tempel gemachten Einzelfunde beweisen. Der Tempel trat mit seinem neuen Altar an die Stelle des alten Altars. Wo Athene Kynthie und [Zeus Kynthios] und die anderen Gottheiten eines Delions ihre Kultusstätten im Hieron hatten, läßt sich nicht mehr nachweisen.

Kultus: Hauptstätte des Kultus in beiden Perioden war der Felsaltar des Apollo. Auf der ihn umgebenden freien ebenen Felsplatte fanden die Festtänze statt; in dem Speisesaal, der dem ἑστιατόριον τὸ ἐν Κύνθῳ in Delos (Bullet. hellén. XIV 1890, 507) entspricht, wurden die auch für das Athenische Delion bezeugten Festschmäuse der Priesterschaft (vgl. Athenaeus VI 234 kombin. mit Plutarch Solon c. 24) abgehalten. Die Terrasse am Tempel ist der einzige Punkt auf dieser Höhe, der einen Ausblick auf Delos gewährte, sie ist eine Parallele zur ἐσχάρη ἐν τῷ τείχει μεταξὺ τοῦ Πυθίου καὶ τοῦ Ὀλυμπίου des Zeus Astrapaios in Athen, von der aus man die Blitzzeichen für die Absendung der Pythiasten nach Delphi beobachtete. Die Terrasse ist eine solche ἐσχάρη — Steinummauerung, in der Mitte Erdfüllung — und Warte, von der aus man das Zeichen von Delos (etwa Feuersignal auf dem Kynthosberg) zum Beginn der Delischen Panegyris beobachtete.

Einzelfunde sind nur im Inneren des Tempels und — in geringer Anzahl — in dessen unmittelbarer Umgebung gemacht worden. Die im Inneren des Tempels gemachten Funde sind fast ausnahmslos unter dem antiken Boden des Tempels in einer hier vor der Errichtung des Tempels vorhanden gewesenen grubenartigen Bodensenkung zutage getreten. Eine Ausnahme macht eine größere Anzahl kleiner runder Marmorteller mit Löwenfüßen, die in dem Speisesaal gefunden sind.

Marmorfunde. Die gefundenen Skulpturenreste sind nur gering an Zahl, besondere Berücksichtigung verdienen einige fragmentierte Marmorköpfchen wegen ihrer in die Augen springenden Verwandtschaft mit den Olympia-Giebel-Skulpturen. Die Vasenfunde, abgesehen von ein paar prähistorischen und minyischen Scherben, setzen mit der reif-geometrischen Gattung ein und umfassen alle im Gebiet des ägäischen Meeres heimischen Gattungen bis zur frühkorinthischen. Sie schließen gerade da an, wo die Vasenfunde auf der Akropolis von Paros aufhören, und es ergibt sich somit eine geschlossene historische Reihe. Besondere Bedeutung haben die zahlreichen Tellerarten, die die Vorstufe bilden zu den erwähnten, z. T. hellenistischen Marmortellern, vielleicht Weihungen der Teilnehmer an den öffentlichen Festspeisungen. Vasengeschichtlich bedeutsam ist das Auftreten

der der melischen Gattung nahestehenden Teller wie sie gleicher Art unter dem Heraion von Delos und in Rheneia gefunden sind, und von polychromen Tellern jener Gattung, deren Hauptstück der bekannte Teller von Thera ist, die ebenfalls im Fund vom Heraion von Delos vertreten sind (vgl. Compt. rend. d. l'Acad. d. Inscr. 1911, 551).

Unter den Kleinfunden aus verschiedenen Materialien sind bemerkenswert zahlreiche Knochen- und Elfenbeinplatten von Fibeln, wie sie vielfach an griechischen Fundstätten der gleichen Epoche, besonders im ephesischen Artemistempel unter den Fundamentbeigaben der zentralen Basis aufgetreten sind, und Skarabäen und andere Kleinkunstwerke ägyptischen Stils der bekannten Naukratischen Fabrik aus der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts. Besonders zahlreich unter den Kleinfunden sind dann schließlich die figürlichen Terrakotten; es sind meist sitzende und stehende Frauen, sehr häufig mit dem Polos auf dem Haupt, ferner Puppen und dergleichen mehr, also offenbar Weihungen von Frauen für eine weibliche Gottheit, d. h. in diesem Fall für Artemis. Die Terrakotten sind nicht in Paros gearbeitet, sondern im wesentlichen ostjonische Fabrikate, die sich, völlig gleichartig, in Samos und Rhodos, aber auch z. B. im Eileithyia-Heiligtum in Paros gefunden haben, also Schöpfungen von Fabriken, die möglichst allgemein gehaltene Typen für verschiedene weibliche Gottheiten als Weihgaben herstellten. Während die Vasen und anderen Kleinfunde durchaus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören, reichen die Funde an figürlichen Terrakotten bis ins 4. Jahrhundert hinab, bezeugen also die Pflege des Kultus auch für diese späteren Zeiten, aus denen sonst alle Fundstücke der radikalen Verwüstung des Heiligtums besonders durch moderne Kalkbrenner zum Opfer gefallen sind.

Hierauf sprach Herr Wiegand über Untersuchungen in Palmyra.

Sitzung vom 5. Juni 1923.

Herr Noack legte den vierzehnten Bericht der Römisch-Germanischen Kommission vor: Drexel, Die Götterverehrung im römischen Germanien, Frankfurt 1923; Herr Krüger berichtete über D. Krencker, Das römische Trier, Berlin, Deutsch. Kunstv. 1923.

Dann sprach Herr H. Schäfer über Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei. Der Inhalt des Vortrages ist wiederholt in den Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbildnerei, Der alte Orient 1923, Leipzig, Hinrichssche Buchhandlung.

Sitzung vom 3. Juli 1923.

Herr Rodenwaldt legte die während des Krieges und nach dem Kriege erschienenen russischen Publikationen vor. Herr Noack berichtete über K. Lehmann-Hartleben, Die antiken Hafenanlagen des Mittelmeeres, Klio Beiheft XIV Leipzig 1923, und W. Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike, Berlin 1923, J. Altmann.

Darauf besprach Herr Hubert Schmidt zunächst das Buch von A. Schulten (Tartessos. Ein Beitrag zur ältesten Geschichte des Westens. Hamburg 1922), dem besten Kenner der alten Überlieferung über die iberische Halbinsel, eine Untersuchung, die in demselben Geiste gehalten ist, wie des Verfassers Artikel »Hispania« bei Pauly-Wissowa und sein großes Numantiawerk. Die Hauptzeit von Stadt und Reich Tartessos (1000—500 v. Chr.) gliedert sich in 3 Abschnitte nach seinen Beziehungen zu den Phönikiern, den Phokaiern und den Karthagern, die im Westen Europas die Vorherrschaft der Tartessier ablösen. Um 500 v. Chr. wird Tartessos zerstört und ist seitdem in der geschichtlichen Überlieferung verschwunden, wie der Verfasser klar zu machen versteht, durch absichtliches Betreiben der Karthager selbst, die überhaupt die Schiffahrt und den Verkehr mit Westeuropa sperren, um dort die Alleinherrschaft zu behalten. So ist auch für den Weltkampf der Karthager mit den Römern der Hintergrund gegeben. Das Verschwinden von Tartessos in der Erinnerung der Griechen bringt Schulten in geschickter Weise in Verbindung mit dem Atlantismärchen der Griechen und

identifiziert Tartessos geradezu mit dem sagenhaften Atlantis. An diese Hypothese knüpft das archäologische Experiment, wodurch das Tartessosproblem gelöst werden soll. Deswegen hat Schulten an der Mündung des Guadalquivir umfangreiche Bodenuntersuchungen begonnen und hofft dort wirklich Tartessos zu finden.

Für die Lösung des Tartessosproblems ist auch die Vorgeschichtsforschung in ausgiebigem Maße in Anspruch zu nehmen, vielleicht sogar mit Erfolg, nachdem sie in den letzten Jahren auf spanischem Boden außerordentliche Fortschritte gemacht hat. So zieht Schulten für seine Schlußfolgerungen einen großen Bronzedepotfund heran, der jüngst im Hafen von Huelva gemacht worden ist. Es ist bei weitem der umfangreichste Fund, der je in Spanien zutage kam: insgesamt fast 400 Bronzegegenstände, die aus dem Hafen ausgebaggert worden sind, also wohl eine Schiffsladung darstellen, Dolche, Schwerter, Lanzenspitzen, sogen. Lanzenschuhe, Äxte und andere Geräte, Gürtelhaken und Fibeln, hauptsächlich westeuropäische Typen der jüngsten Bronzezeit, etwa entsprechend Montelius Per. IV, d. h. 1000—800 v. Chr. Die eigenartige Kniefibel kommt aus einem fremden Kulturkreise; sie ist eine jüngere Variante der Kniefibel von Cassibile (Sizilien) und steht den Vorstufen der italischen Schlangenfibel in Periode IV 1 bei Montelius parallel. Die T-förmigen Gürtelhaken dagegen sind jüngeren Ursprungs; sie stellen einen Typus der Hallstattkultur dar und sind auch in Westeuropa verbreitet; in Spanien wird diese Form sogar in der nachhallstättischen Kultur, die keltischen Ursprungs ist, variiert (Déchelette, Manuel II 2 S. 862, Fig. 359). Jedenfalls sind in diesem Depot von Huelva Fundstücke verschiedener Herkunft und verschiedenen Alters vereinigt. Dazu kommt der schlechte Erhaltungszustand der meisten Stücke. Offenbar haben wir es mit Altsachen zu tun, die in aller Welt gesammelt worden sind und nach Tartessos gebracht werden sollten, um in »tartessische Bronze« umgeschmolzen zu werden.

Im Anschluß daran hielt Herr H. Schmidt einen Lichtbildervortrag Zu den trojanischen Prachtbeilen. Sie gehören zu einem Depotfunde aus Troja II 3, sind also dem großen Schatzfunde A aus der vollentwickelten Bronzezeit um 2000 v. Chr. gleichzustellen. Trotz des seltenen Materials (nephrit- oder jadeitartiger Grünstein und Lapislazuli) und der vollendeten Politur gehen sie nach ihrer Form (Hammeräxte) und Verzierungstechnik (Buckelchen mit dem Hohlbohrer hergestellt) auf die Steinzeit zurück und zwar auf die steinzeitlichen Streitaxttypen des nordeuropäisch-baltischen Kulturkreises. In Troja II haben sie Analogien unter gewöhnlichen Steingeräten. Die Prachtbeile haben vielleicht als Herrschersymbole besonderen Prunk- u. Zeremonialzwecken gedient, die gewöhnlichen Steingeräte ähnlicher Form als Streitäxte, wie ihre nordischen Gegenstücke. Die Kultur von Troja II ist steinbronzezeitlich charakterisiert. Dieselben Streitwaffen begegnen nun im hettitischen Kreise als Götterwaffen, besonders in der Hand des Blitzgottes Teschub. Die Herrschersymbole vermitteln zwischen dem gewöhnlichen Gebrauche und der göttlichen Bestimmung.

Die vorauszusetzenden bronzezeitlichen Beziehungen zwischen Vorderasien und Nordeuropa im 2. Jahrt. v. Chr. finden ihre Bestätigung durch andere Erzeugnisse. Sie sind teils als orientalische nach dem Norden verschlagen worden (hettitische Bronzen im Ostbaltikum und die bis in die sumerische Kultur zurückreichende Krummkeule, fälschlich »Bumerang« genannt, die in Skandinavien vereinzelt aus Feuerstein und in Säbelform aus Bronze auftritt), teils als gemeinsame Kulturgüter im Orient sowohl als in Europa im Gebrauch gewesen (Renn- und Streitwagen), teils als mitteleuropäische Formen auf dem Wege über den Kaukasus und den altägäischen Kulturkreis bis nach Vorderasien oder Ägypten gelangt (Hängespiralen, Schwerter, Fibeln). Die Grundlage für solche weitreichenden Beziehungen bildet die Verbreitung der steinkupferzeitlichen Kulturen südöstlichen Ursprungs um 3000 v. Chr., für welche die Gefäßmalerei in zwei Stilgruppen (Anau I- Susa-Chäronea und Tripolje-Cucuteni-Dimini) das Hauptmerkmal darstellt. Auch in Kreta läßt sich ihre Nachwirkung bei der Entwicklung der

minoischen Kultur des 3. Jahrtausends v. Chr. beobachten.

Das Material des zweiten Vortrags soll demnächst in einer ausführlichen Publikation verarbeitet werden.

Außerordentliche Sitzung vom 23. Oktober 1923.

Herr R. Paribeni (Rom) sprach als Gast unter Vorführung zahlreicher Lichtbilder über das Thema Ostia.

Sitzung vom 6. November 1923.

Herr Wiegand legte den zweiten Band des Baalbeck-Werkes vor, der von D. Krencker, Th. von Lüpke und H. Winnefeld unter Mitwirkung von O. Puchstein und B. Schulz verfaßt ist (Berlin 1923, W. de Gruyter u. Co.). Mit diesem Bande ist die Darstellung der antiken Bauten beendet, einschließlich der christlichen Epoche, die durch die große Basilika im Hofe des Heliopolitanums repräsentiert wird. Der dritte und letzte Band wird die islamischen Altertümer und die Geschichte Baalbeks in nachchristlicher Zeit bringen.

Herr Lietzmann (Jena) als Gast berichtete zunächst über ein Unternehmen, das bestimmt ist, für das Studium der spätantiken Kunstentwicklung von einer Seite her grundlegende Vorarbeit zu leisten. In der spätantiken Abteilung des Jenaer archäologischen Instituts ist der Plan eines Corpus basilicarum, d. h. einer Sammlung aller bisher publizierten altchristlichen Basiliken bis zur Zeit des Arabereinfalls in Angriff genommen und bereits in ziemlich weitem Umfang durchgeführt worden. Herr H. W. Beyer hat das gesamte Material nach einem einheitlichen Plan verzettelt, alle veröffentlichten Grundrisse auf den gleichen Maßstab reduziert und Aufrisse, Ornamentzeichnungen, Baubefund im einzelnen beigegeben. Es besteht die Absicht, diese umfassende Stoffsammlung später einmal als Nachschlagebuch herauszugeben. Zunächst aber sollen die verschiedenen geographisch deutlich sich sondernden Gebiete einer Durcharbeitung unterzogen werden. Als vorzüglich geeignet zur Eröffnung dieser Reihe von Studien erwies sich der syrische Kirchenbau, über den Herr Beyer seine Untersuchung bereits abgeschlossen hat: sie wird in Kürze im Verlag von Schoetz und Parrhysius (Berlin) erscheinen. In Syrien fallen sofort zwei Hauptzentren der Bautätigkeit in die Augen. Das östlich von Antiochia liegende nordsyrische Gebiet bis Aleppo und darüber hinaus, und der große Bezirk des Haurângebirges in Zentralsyrien. Im Norden steht den Bauleuten ein gut zu bearbeitender Stein zur Verfügung, und die Wälder boten ausreichend Holz für Balken, Decken und Dachkonstruktionen. Der Haurân ist holzarm und liefert dem Bau nur hartes Basaltgestein. Infolgedessen hat sich in Zentralsyrien die Bogenkonstruktion im Großen wie im Kleinen reich entwickelt, derart, daß auch die Fußböden der Obergeschosse und die flachen Dächer der Bauten aus Steinplatten bestehen, die auf Gurtbögen ruhen, während im Norden säulengetragene Archivolten in Verbindung mit Systemen von Holzbalken die auch anderswo übliche Rolle spielen. Auch in der Ornamentik prägt sich die Wirkung des verschiedenen Steinmaterials deutlich aus. Von besonderer Bedeutung für Syrien ist nun ein die Fassaden gliederndes, Fenster und Türen umziehendes Bandornament, das in den ältesten Bauten fehlt, wie sie noch durch vier verschiedene, von demselben Architekten Kyrillos um 400 errichtete Anlagen vertreten sind. Dann aber können wir das allmähliche Auftreten und Fortschreiten dieser Band-Ornamentik an den zahlreichen datierten Basiliken vortrefflich verfolgen. Das Glanzstück der nordsyrischen Architektur, die Kirchen- und Klosterbauten des hl. Symeon Stylites (Dêr Simʿân) zeigen diese Ornamentik voll entwickelt, und man würde deshalb geneigt sein, diese Anlagen in justinianische Zeit zu datieren. Aber die erst kürzlich publizierte Phokaskirche des wenige Stunden entfernten Basufân kopiert bereits die Ornamentik der Symeonskirchen im Jahre 492. Damit ist die Entstehungszeit von Dêr Simʿân für das Menschenalter zwischen 459 (Symeon †) und 492 festgelegt, zugleich aber eine weitere, kunstgeschichtlich recht bedeutsame Erkenntnis gewonnen. Die Ornamentik der Prachtbauten des

hl. Symeon ist nicht das Ergebnis einer innersyrischen Entwicklung, sondern ist fix und fertig übernommen; sie hat sich aber stück- und tropfenweise von dort aus in Syrien weiter verbreitet. Ihren Ursprung kann man nach Lage der Dinge nur in dem großen Kulturzentrum suchen, von dem Kal'at Sim'ân nicht weiter als Aleppo entfernt ist, in Antiochia. Wenn wir also die künstlerische Physiognomie der antiochenischen Architektur vor dem großen Erdbeben von 526 rekonstruieren wollen, wird Kal'at Sim'ân wesentliches Material zu liefern haben. Diese und andere Beobachtungen lehren aber auch, daß das künstlerische Leben im Hinterlande stagniert und über die alteinheimischen festen Typen nur durch Einflüsse, die aus dem kulturellen Vorort oder einem fruchtbaren Nachbarlande sich eindrängen, hinausgeführt wird. Solche Einflüsse lassen sich mannigfach beobachten. Das künstlerisch bedeutsamste Ergebnis einer derartigen Kombination sind die berühmten drei Kathedralen mit den Zwei-Turm-Fassaden in Ruwêha, Kalb-Luze und Turmanîn. Hier ist das jüngst von Oelmann (Bonner JB. 1922, 189 ff.) ausgezeichnet behandelte Hilani-Motiv, das sonst in Syrien unbekannt ist (ebd. 205), zu einer wundervollen Ausbildung gelangt: daß hier wieder Antiochia das Vorbild lieferte, kann kaum bezweifelt werden, zumal ein mit ähnlicher Fassade ausgestatteter Palast Diokletians dort bezeugt ist (Theodoret h. e. IV 26, 1; Oelmann 205, 3). In Kalb-Luze und Ruwêha ist dazu der aus dem Haurân stammende Pfeilerbau mit mächtigen Bögen gefügt worden; in Kalb-Luze begegnen wir ebenso wie in Kal'at Sim'ân einer Dekoration der Außenseite der Apsis durch doppelte Säulchen, bei der man das Ringen des Künstlers mit dem Motiv gut studieren kann.

Aber nicht nur die Fragen der Entwicklung, auch das Problem der Entstehung des christlichen Basilikatypus wird durch solche Einzeluntersuchung in neue Beleuchtung gerückt. Daß die christliche Basilika — ähnlich wie die jüdische Synagoge — aus dem hellenistisch-römischen Saal herausgewachsen ist und deshalb von Hause aus mannigfaltige Formen ausgebildet hat, darf heutzutage wohl als selbstverständlich gelten. So sehen wir auch im syrischen Hinterland verschiedene Kirchen an lokale Profantypen anknüpfen und können nach dem, was wir über die geringe Regsamkeit des Binnenlandes gelernt haben, es leicht begreifen, wenn sich verschiedene altheimische Formen lange erhalten haben. Das Problem ist vielmehr dies: woher kommt der fast eintönig in Syrien wie überall sonst zur Herrschaft gelangende Typ der dreischiffigen Basilika mit halbrunder Apsis und überhöhtem Mittelschiff? Wie erklärt es sich, daß er so schnell und siegreich die einheimische Mannigfaltigkeit zurückdrängt? Die übliche Behauptung von der Beliebtheit dieses Typs auch für Profanbauten der früheren Zeit bedarf dringend der Nachprüfung am Material. Keinesfalls darf man sich dafür auf die so gern zitierte Profanbasilika von Aspendos berufen, wo die vortreffliche Zeichnung im Gegensatz zum Text (Lanckoronski, Pamphylien 1, 97; vgl. Taf. 17) deutlich erkennen läßt, daß eine mit doppelgeschossigen Emporen versehene Profanbasilika später in den Typ einer normalen christlichen Kirche verwandelt wurde. Vielmehr drängt sich jetzt mit Nachdruck die Hypothese in den Vordergrund, daß der gekennzeichnete christliche Basilikatyp eine — natürlich auf profanen Vorgängern beruhende — Schöpfung der konstantinischen Regierungsbaumeister gewesen ist, und daß die in Rom, Jerusalem und Umgebung, Tyrus, Konstantinopel und anderswo aus kaiserlicher Stiftung errichteten Kirchen, die sämtlich mit leichten Modifikationen im einzelnen die in Frage stehende Grundform aufweisen, die maßgebenden Vorbilder für die nun allenthalben einsetzende große Kirchenbautätigkeit gewesen sind. Von größter Bedeutung für dieses Problem wird die Untersuchung der kleinen (konstantinischen?) Paulskirche in Rom sein: denn diese weist alle Merkmale dieses Typs auf, aber ihre unter dem Fußboden der heutigen Paulsbasilika liegenden Reste harren noch der systematischen Nachprüfung, die allein auch die Datierung — ob unter oder vor Konstantin — festlegen kann. Soviel kann wohl jetzt schon gesagt werden, daß aller Wahrscheinlichkeit nach das quadratische Atrium nur im engsten Zusammenhang mit konstan-

tinischen Bauten auftritt: sein Vorbild ist noch nicht aufgefunden. Und da die kleine Paulskirche die syrische Besonderheit der zwei quadratischen Sakristeien neben der Apsis aufweist, so erhebt sich die Frage, ob etwa ihr Baumeister Syrer war? — So führt die weitere Verfolgung der Probleme von Land zu Land: und für diese Wanderung den Weg zu bereiten, ist die Aufgabe des Corpus Basilicarum und der damit zusammenhängenden Einzelstudien.

Sitzung vom 9. Dezember 1923.
83. Winckelmannsfest.

Das 81. Winckelmannsprogramm ist von R. Zahn verfaßt und trägt den Titel ΚΤΩ ΧΡΩ.

Der alte Festsaal der Universität, in dem diesmal — unter Teilnahme der Gesellschaft der Freunde der Antiken Kunst — das Winckelmannsfest begangen wurde, war geschmückt mit einer Reihe neu erworbener Abgüsse von archaischen Skulpturen, Koren von der Akropolis, darunter die große Chiotin, die Antenorfigur, die Fragmente der Giebelgruppe des eretrischen Apollontempels, die Kolossalbüste des Kuros von Sunion, — auch die Athenagruppe der pisistratischen Gigantomachie und die neugefundenen Basisreliefs aus der Stadtmauer gehören zu dieser ohne staatliche Beihilfe erfolgten Erwerbung.

Herr Noack eröffnete die Sitzung mit einer Begrüßung des an diesem Tage der Gesellschaft seit 50 Jahren und lange schon als Ehrenmitglied angehörenden Geh. Rats Adolf Trendelenburg, gedachte der mannigfaltigen neuen Arbeiten und auch Ausgrabungserfolge des athenischen Instituts sowie der nahe bevorstehenden Wiederherstellung normaler Arbeitsmöglichkeit in eigenem Hause auch in Rom und gab, erinnernd an die tausendfältigen Beziehungen deutscher Geschichte und deutschen Lebens zu Rom und Italien, einen kurzen Überblick über die Entwicklung der römisch-germanischen Forschung, die längst über das erste vor 33 Jahren von Mommsen eingeleitete Stadium einer großzügigen Erforschung des Limes hinausgewachsen ist zu einer weitgreifenden Altertumsforschung, die rückwärts den Anschluß an die Prähistorie vollzieht und andererseits bis tief hinein in die ausgehende Antike und frühchristlichen Zeiten führt. Wenn die Gesellschaft zwei Meister auf diesem Gebiete gebeten hat, gerade an diesem Festtage hier zu sprechen, so will sie nicht nur die Zusammenhänge zwischen den Kulturen, die sich im römisch-germanischen Gebiet ablösten, und dem südlichen Europa, der klassischen Antike, betonen, sie will damit heute auch zum Ausdruck bringen, daß, wie das ganze Land um Rhein und Mosel ein unlösbarer Teil der großen deutschen Einheit ist, auch die geistige Arbeit, die dort geleistet wird, Arbeit ist deutschen Geistes, deutscher Wissenschaft, und daß auch sie zu ihrem Gedeihen die Freiheit der Betätigung, der Forschung auf freiem deutschen Boden braucht und fordern muß. Die Gesellschaft grüßt in den beiden verehrten Rednern die Vertreter deutscher Wissenschaft in dem Teile deutschen Landes, das, von unsrem größten deutschen Strom durchzogen, deutsches Gut seit fernsten Zeiten ist.

Darauf sprach Herr E. Krüger (Trier) über Archäologische Bodenforschung in Trier. J. J. Winckelmann hat von den rheinischen Altertümern schwerlich viel gekannt, aber der Mann, der schon als Schüler in Stendal »Heidenpötte« ausgrub und sammelte, hätte sicherlich auch Sinn gehabt für unsere rheinische Forschung und für die heimatliche Note, die bei ihr mitklingt, und würde für seine Studien Belege aus deutschem Boden gewiß nicht abgelehnt haben, wie etwa die bei uns besonders eifrig gesammelten Ziegelstempel, denen auch er in Rom Interesse widmete, oder die Basilika in Trier als Bestätigung seines Satzes, daß in römischer Zeit die ganz aus Ziegel bestehenden Bauten die vornehmsten sind, oder den Hinweis auf das Vorkommen der feinen Bauweise des *opus reticulatum* auch an der Grenze des römischen Reiches in Trier. Der Vortrag soll an einigen Proben zeigen, wie auch am Rhein, insbesondere in Trier, danach gestrebt wird, die archäologische Bodenforschung auf den Wegen weiter zu treiben, die Winckelmann ihr gewiesen hat.

Der Reiz Triers ist die Fülle antiker Bauten, die noch heute im Stadtbild stehen. Die moderne Forschung holt sie aus der Ver-

bauung heraus und sucht sie nach Form und Bedeutung klarzustellen. (Diese Reste über der Erde im einzelnen waren dem zweiten Vortrag des Abends, dem des Herrn Krencker, vorbehalten). Die zweite, vielfach schwierigere Seite unserer Arbeit sind die Reste unter der Erde. Wir streben danach, wie Wiegand in Priene und Milet das Vorbild gegeben hat, das Gesamtbild des römischen Trier wiederzugewinnen, aber wir können nicht wie dort einfach das Leichentuch vom Körper der antiken Stadt wegziehen und auf den sauber skelettierten Überresten das Stadtbild rekonstruieren. Wir müssen vielmehr stets mit dem blühenden Leben der modernen Stadt paktieren und uns vielfach den Weg unserer Forschung durch diesen Zwang vorschreiben lassen. Der äußere Umkreis der römischen Stadt, die Stadtmauer, konnte systematisch untersucht werden; für die Erforschung des Innern aber sind wir in der Regel rein auf Gelegenheiten angewiesen. Es muß eben bei jeder größeren Ausschachtung der Archäologe zur Stelle sein, um zu beobachten und zu sammeln. Es ist eine Entwicklung von fast zwei Jahrtausenden, die über die römischen Reste hinweggegangen ist und sie beständig verändert hat. Schon in den ersten viereinhalb Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, in der römischen Zeit selbst, ist allein die Bodenhöhe mindestens um 2 m gewachsen. Nach der Zerstörung und dem Verfall der Römerstadt hat sich auf dem Schutt und in den Ruinen das mittelalterliche Trier eingerichtet, dem das erhaltene römische vielfach nur als Steinbruch diente. Heute sind im Boden erhalten nur noch die Fundamente und die untersten Teile der Häuser, mit ihren Kellern, Heizanlagen und den vielfach mit Mosaiken geschmückten Fußböden, dazwischen die Straßen mit Kanälen und Wasserleitungen. Diese Reste gilt es festzuhalten auf dem Papier oder im Bilde; aus ihnen soll das Bild der antiken Stadt wieder erwachsen.

Die moderne Kanalisierung der heutigen Stadt bedeutete archäologisch die erste zusammenhängende Rekognoszierung der gesamten römischen Innenstadt, die in jahrelanger Arbeit durch oft kleinlich erscheinende Einzelbeobachtungen durchgeführt wurde. Das erste Hauptergebnis war der Plan der Stadt mit rechtwinklig, in regelmäßigen Abständen sich kreuzenden Straßen. Außer der Porta nigra, deren abweichende Stellung die große Stadterweiterung der Spätzeit verrät, fügen sich die großen erhaltenen Römerbauten in dieses Straßennetz ein.

Aber diese fortlaufende Kanalisationsbeobachtung war eine besondere Sache, einzigartig und schwerlich wiederkehrend. In der Regel sind unsere Aufgaben meist recht überraschend auftretende Einzelfälle, die rasches archäologisches Eingreifen erfordern. So sollte eines Tages die Basilika mit Bäumen und Gartenanlagen umgeben werden. Es gelang, dies solange aufzuhalten, bis das Gelände in schnellem Tempo durchforscht war. Es ergab sich ein außerordentlich wichtiges Wohnhaus eines höheren Beamten mit vielen Mosaiken; ferner auf einer Straßenkreuzung davor ein eigenartiger Achteckbau, dessen Grundriß mit dem des Turms der Winde in Athen verwandt ist und der deshalb als Stadtuhrgebäude gedeutet wird.

Große Weinkelleranlagen, in denen in den ersten Jahren nach dem Krieg die Erträgnisse der guten Weinjahre angelegt wurden, brachten im Zentrum der Stadt größere Teile des Forums, an anderen Stellen ausgedehnte und wohlerhaltene Reste von Straßen und Wohnhäusern zutage. Da alle römischen Baureste bei solchen modernen Bauten völlig vernichtet zu werden pflegen, ist eine gründliche Aufnahme in Zeichnung und Bild eine unumgängliche Verpflichtung.

Der Sommer 1921, der mit seiner Trockenheit alle früheren übertraf, offenbarte im Bette der Mosel Gruppen von zahlreichen Holzpfählen, die sich durch eiserne Schuhe als sicher römisch erwiesen. Aus ihnen erschloß S. Loeschcke den Grundriß der römischen Moselbrücke, die schon Tacitus erwähnt. Sie fügt sich in das Straßennetz und an die Reste des Brückentors viel besser ein als die heute noch stehende »Römerbrücke«.

Bei der großen Heeresvermehrung des Jahres 1913 wurde eine Reiterkaserne vor die Waldschlucht des sog. Balduinshäuschens gelegt. Bei den dabei gemachten

Ausschachtungen erbrachten schöne Inschriften- und andere Funde volle Aufklärung über die Ausdehnung und Bedeutung einer prachtvollen Tempelanlage, deren Ruine dort seit alters bekannt ist. Die Tempelinhaber sind *Lenus Mars* und eine Göttin *Ancamna*. Auf großen Steinbänken werden Gaue der Treverer genannt. Der Tempel war sicher das Hauptheiligtum dieses Stammes. Als nach dem Kriege in demselben Gebiet Notwohnbauten errichtet wurden, kam daneben der heilige Bezirk der Quellnymphen *Xulsigiae* mit zahlreichen Inschriften und Statuen zum Vorschein, Weihgaben zum Dank für Heilung in Krankheit; auch diese Quellnymphen wieder im Verein mit Lenus Mars, der also auch hier, wie schon von Pommern an der Mosel bekannt war, als Heilgott verehrt wurde.

Diese aus der Fülle in etwas willkürlicher Zusammenstellung herausgegriffenen Beispiele mögen zeigen, wie in Trier die Bodenforschung mit dem Leben der modernen Stadt verquickt ist. In der modernen Stadtentwicklung haben lange Jahrzehnte freiwillige Helfer, organisiert in der »Gesellschaft für nützliche Forschungen«, sich bemüht, diese Forschungsarbeit nach besten Kräften zu leisten. Aber erst die Organisation, die der Staat Preußen und die Rheinische Provinzialverwaltung durch die gemeinsame Gründung des Provinzialmuseums in Trier i. J. 1877 geschaffen haben, und die seitdem von der Rheinprovinz regelmäßig mit guten Mitteln ausgestattet wurde, erst diese Organisation hat es ermöglicht, daß die Forschung in allen wichtigen Fällen wirklich auf ihrem Posten sein kann. Die Notwendigkeit aber dieser Organisation ist in Berlin zuerst dargelegt worden durch eine Denkschrift von Richard Schöne. Er hat dadurch die Schaffung der beiden rheinischen Provinzialmuseen in Bonn und in Trier angeregt und damit unserer rheinischen Bodenforschung die entscheidende Wendung, die Möglichkeit, ihre wissenschaftliche Pflicht wirklich zu erfüllen, gegeben.

Im Anschluß daran sprach Herr Krencker über Römische Denkmäler aus Trier und Umgebung[1]). Die innere Einstellung zu den auf deutschem Boden stehenden Römischen Denkmälern ist für den, der am eigenen Leibe es verspürt, was es heißt, wenn Germanen und Romanen wieder um die Seele deutscher Grenzvölker ringen, heute eine besondere. Auf den Darstellungen der Igeler Säule, der Neumagener Monumente betrachtet er mit besonderer Anteilnahme die Typen der alten Moselaner und Eifelleute, unter den Hermen des Welschbilliger Beckens die Germanenköpfe, selbst wenn noch der Halsreif der Barbaren diese ziert. Es ist ihm kein Zufall, wenn auf dem berühmten Schulrelief von Neumagen die dargestellten einheimischen Personen sich nicht in der römischen Toga, sondern in ihrer Nationaltracht ausmeißeln lassen. Aus römischen Trümmern steigt gerade auch die Frage nach dem alten bodenständigen Volk hoch!

Das war einer der Gesichtspunkte, unter dem der Vortrag stand. Es kam sodann dem Redner darauf an, dem größeren Berliner Kreis einen Begriff von der meist ungeahnten Fülle und Mannigfaltigkeit, ja auch Größe antiker Reste auf deutschem Boden zu geben. Und wenn die provinzielle römisch-germanische Kunst gelegentlich auch etwas plump und derb ist, so steht sie dafür auf Heimatboden.

Für die frühere Einstellung bei römischen Forschungen stand zu stark das rein Archäologische im Vordergrund, und die architektonischen Probleme wurden zu wenig berücksichtigt. Gerade in Trier ist man den räumlichen Problemen der Architektur zu spät nachgegangen; man hat vor allem den anschaulichen Wert von Rekonstruktionen nicht hoch genug geachtet. So hat man es denn erleben müssen, daß ein ausländischer Künstler auf dem großen Denkmalspflegetag in Trier 1909 mit großzügig angelegten Rekonstruktionen der Barbarathermen und des Kaiserpalastes den Deutschen die Augen erst öffnete für die Größe ihrer antiken Reste.

An Hand von Lichtbildern sprach der Vortragende über eine Reihe wesentlicher Denkmäler: Zunächst über Felsdenkmäler von seltener Stimmung in der Landschaft.

[1]) Vgl. Daniel Krencker, Das römische Trier, Berlin 1923; ders. Von den Römerbauten Triers, in Deutschlands Städtebau, Heft Trier 1922 (neue erweiterte Auflage in Vorbereitung).

Das Reiterdenkmal in Schweinschied [1]), das Mithrasdenkmal in Schwarzerden [2]), eine in eine Felswand eingehauene Mithrasdarstellung, das Dianadenkmal zu Bollendorf [3]), das heute in prachtvollem Buchenwald gelegen wohl einst ein begeisterter Jäger nach glücklichem Bärenfang der Göttin zu Ehren aus einem Felsen hauen ließ, und das Felsengrab von Serrig, eine aus dem Felsen herausgehauene, von einem schweren Sarkophagdeckel überlagerte Grabkammer, einsam inmitten einer Wiese gelegen [4]).

Um Bodenständiges handelte es sich bei den Gigantensäulen und den ländlichen Tempelbezirken [5]) der Treverer mit ihren schlichten Bauerntempeln und den einheimischen oft so naiven und plumpen Göttern und Göttinnen. Von römischen Wohnbauten griff der Vortragende die Villa zu Bollendorf und die Prachtvilla zu Nennig mit ihrem monumentalen Mosaikfußboden heraus. Bei ersterer wurde hingewiesen auf die neue Deutung des Innenraumes, der heute nicht wie früher als Hof, sondern als Halle des darinstehenden Herdes halber angesehen werden muß. Römischen Villenbau gilt es hier mit nordischen Raumgedanken zu verbinden. Ein höchst beachtenswertes Beispiel reichster Gartenkunst in dem Park eines römischen Agrariers in der antiken Eifel ist das pompöse Wasserbecken mit dem berühmten Hermengeländer zu Welschbillig.

Das Gebiet römischer Wandmalerei wurde nur berührt. Wandmalereien aus Grabkammern wurden vorgeführt, eine, die reichste Marmorwandinkrustation nachahmte [6]), eine andere [7]), die vor allem in der Behandlung der Decke zusammengeht mit Motiven aus bekannten römischen Katakomben. Dann wurde jenes »Grutenhäuschen« vorgeführt, ein zweistöckiges römisches Mausoleum, das $^1/_4$ Stunde von der berühmten Igeler Säule entfernt bis 1913 inmitten eines Weinberges ein Dornröschendasein führen durfte.

Nach der Besprechung noch anderer Denkmäler (Igeler Säule, Neumagener Denkmäler u. a.) zeigte der Vortragende in der 2. Hälfte des Vortrags das Bild des römischen Trier. Die Zuhörer wurden im Geiste hinaufgeführt auf die beherrschende Höhe rechts über der Stadt, auf den Hügel, der heute noch die Reste eines monumentalen, einst von einer Riesenfigur bekrönten Rundgrabes faßt.

Aus seinen Studien der erhaltenen Reste gewann der Vortragende ein Bild, das er mit folgenden Worten schilderte: Wir steigen den Hügel hinauf und überblicken die Stadt in der Zeit der spätesten römischen Herrschaft. Zu unsern Füßen liegt sie, mit stolzen Toren, mauerumgürtet, turmbewehrt. Im rechteckigen Straßennetz fallen uns die Prachtstraßen auf mit ihren durchgehenden Säulenhallen, ähnlich denen Palmyras, mit Triumph- und Ehrenbögen wie in Timgad, mit Fontänen, Nymphäen und Ehrensäulen geschmückt wie in syrischen und kleinasiatischen Städten. Wir sehen mit Hallen umgebene Plätze, vor allem das große Forum. Wir sehen das stattliche Kapitol, den Staatstempel, der an Pracht und Ausstattung nicht geringer war als die Tempel an andern Rändern des römischen Reiches. Wir sehen, verteilt auf die Stadt, auf die Höhen jenseits der Mosel, flußauf- und abwärts in den Dörfern und bei den Villen Tempel und Kapellen für die vielfachen Götter Roms und des Landes, so viel wie heute Kirchen. Wir sehen von oben hinein in die halbkreisförmig ansteigenden Sitzreihen, auf die säulengeschmückten Bühnenwände der Theater, auf das Amphitheater, die lange Rennbahn, dem Circus maximus in Rom gleich, hochragende Basiliken, die Curie und andere Staatsgebäude. Es rauchen die Schornsteine von großen Prachtthermen (vgl. Ausonius) und ungezählten kleineren, wir sehen einen, vielleicht mehrere Kaiserpaläste, turmbewehrt mit Kasernements und Gärten, wir schauen hinein in die inneren Säulenhöfe und die Gärten der Privathäuser. An der Mosel dehnen sich Magazine und Quaianlagen aus. Der Dunst, der im S.W. an der

[1]) Germania V 1921, 106ff.

[2]) Beschreibung mit neuen Aufnahmen in Vorbereitung für die Germania.

[3]) Ramboux und Wyttenbach, Taf. 9.

[4]) Abb. in Westermanns Monatsh. Juli 1886, 449.

[5]) Hettner, Drei Tempelbezirke im Trevererlande.

[6]) Grabkammer zu Ehrang bei Trier.

[7]) »Heidenkeller« bei Nehren a. d. M. Veröffentlichung in der Germania in Vorbereitung.

inneren Stadtmauer hochsteigt, kommt von den vielen Töpferöfen. Rechts am Hang entlang kommt die große Wasserleitung, sie endigt zu unsern Füßen in einem großen Wasserkastell, von dem aus Bogenaquädukte das Wasser der Stadt, vor allem den Thermen zuführen. An den Straßen außerhalb der Stadt im N. und S. und jenseits der Mosel dehnen sich endlose Friedhöfe aus, bestanden mit Grabdenkmälern aller Art, Stelen mit Altären, Sarkophagen und Triclinien, Kapellen und Rundtumulis, Standbildwerken, Grabpfeilern und Turmgräbern. Mitten darin erkennt man auch die Friedhöfe für die Christen mit besonderen Oratorien. Auf keinem Flecken deutscher Erde sind so viele christliche Grabinschriften gefunden worden wie in Trier. Und, wenn wir richtig vermuten, so sieht man in der Zeit, in die wir uns zurückversetzen, in der Mitte der Stadt auch schon große Umbauten von Thermen (Kaiserthermen) und eines anderen großen Römerbaues (Dom), die man umbaut zu monumentalen Kirchen des neuen Christengottes! Ein Blick verlohnt sich noch hinüber nach dem Ausgang eines stillen Tales auf die andere Moselseite, wo in heiligem Hain das marmorne Heiligtum der Trevererstämme steht, der Tempel des Mars und der Ancamna. Und wo wir hinschauen in die Ferne sehen wir Villen und Gutshöfe, gesegnete Felder, rebbehangene Hügel! Das ist das Bild, das ich auf Grund meiner Arbeiten in Trier und unter dem Eindruck syrischer und afrikanischer römischer Ruinenstätten gewann. Das kaiserliche römische Trier hat man sich bisher in Deutschland nie in seinem wirklichen großstädtischen Glanze vorgestellt.

Zu den einzelnen Römerbauten Triers gab Herr Krencker an Hand der neueren Ergebnisse kurze Bemerkungen und seine neuen eigenen Rekonstruktionen zur Porta Nigra, zum römischen Kern des Doms, zur Basilika, zu den Kaiserthermen, zum spätrömischen Umbau derselben, zum Amphitheater und zu den beiden neuerdings von ihm aus trockenen Fundamenten zu räumlichem Erleben gestalteten Monumentaltempeln.

Auf das Problem des römischen Domkerns ging der Vortragende nur kurz ein, er zeigte aber einen neuen Grundriß. Zu Oelmanns Polemik in dieser Frage (Bonner Jahrbücher, Heft 128) hat Krencker bis jetzt noch nicht Stellung genommen, er teilt aber mit, daß neuerdings Fiechter ihm geschrieben habe, daß der neue Vorschlag zum ersten Mal den richtigen Weg zum Verständnis des Raumes gebe.

Die vorgeführten Rekonstruktionen der großen Tempel und der Basilika sind bisher nur summarisch veröffentlicht, die eingehende Schilderung des Tatbestandes und die näheren Begründungen dieser so wichtigen Dinge hofft Krencker in absehbarer Zeit geben zu können.

Bei der Deutung des spätrömischen Umbaues der Kaiserthermen tritt Krencker immer stärker trotz aller Bedenken und der Vorsicht der Historiker und Archäologen für die Deutung als Kirche ein; seine Ausführungen dazu lauten: Mit Sicherheit kann die Erklärung noch nicht gegeben werden. Mangels klarer historischer Überlieferung bleibt nur eins übrig — wie es auch seinerzeit bei der Deutung des sog. Kaiserpalastes in Trier gemacht werden mußte, um zum Ziele zu kommen — wir müssen den Bau mit verwandten Raumgebilden vergleichen und daraus bis zum Beweis des Gegenteils ihn deuten. Der Historiker mag Recht haben, wenn er zaghafter ist als wir Architekten, für die gefühlsmäßig der Raum selber eine starke, die stärkste Überlieferung ist. Ernsthaft kann ich den Bau bisher nur mit Kirchen und Klöstern vergleichen. So lange es ein Badepalast war, war ein Vergleich mit der Kirche in Bethlehem verfrüht. So es sich aber um einen Umbau großzügigster Art aus dem 4.—5. Jahrh. handelt, da spricht sie mit, ebenso sprechen mit die Schilderungen überlieferter Xenodochien und frühchristlicher Klöster. Einen Reflex davon finden wir in den von Butler aus Syrien uns mitgeteilten Klosterkirchen aus Il Anderin, Dêr-il-Kahf, vor allem hat das Kloster Jd Der (Publ. Princ. Univ. Dic. II. A. 2. Taf. VIII) trotz des ganz anderen Maßstabs mit dem Trierer Umbau den gemeinsamen Raumgedanken: viereckiger hallenumgebener Hof mit Räumen ringsum, in der Mittelachse die Kirche, rechts und links davon waren 2 nur von der Kirche aus zugängliche

Räume. Für die Geschichte des Christentums auf deutschem Boden sind das natürlich schwerwiegende Probleme, vor allem, wenn, wie ich immer stärker glaube, auch der Domkern von Anfang an als Kirche geplant war. Auch an das spätere Kloster zu Tebessa bleibt immer zu denken.

ABGÜSSE DER WÖRLITZER RELIEFE.

Nr. 42 (Polyxena) und 45 (Agon) der oben Sp. 24 ff. abgedruckten Übersicht vermag, dank ihrem Verfasser, das Archäologische Institut der Universität Leipzig zu liefern (Schillerstr. 8, Hofgebäude). Für deutsche und deutschösterreichische wissenschaftliche Anstalten kostet der Agon mit der beachtenswerten Rückseite 5 G.M., das Polyxenabruchstück 6 G.M., ohne Verpackung. Auch die den Abb. 1 und 2—4 des Berichtes zugrunde liegenden Photographien im Format 9×12 cm können zu 0,50 G.M. bezogen werden.

F. Studniczka.

KRETISCH-MYKENISCHE GLYPTIK.

Im Auftrage der R. Scuola Archeologica Italiana in Athen bereitet Dr. D. Levi eine zusammenfassende Bearbeitung der kretisch-mykenischen Glyptik vor. Das genannte Institut wäre für Mitteilungen über noch unveröffentlichtes Material in kleinen Museen, Universitäts- und Privatsammlungen dankbar.

LICHTBILDZENTRALE.

Die Bestände der Lichtbildanstalt E. A. Seemann in Leipzig sind seit September 1923 um eine beträchtliche Anzahl Neuaufnahmen, etwa 280 Nummern, bereichert worden. Ein Katalog in Maschinenschrift ist durch das Archäologische Institut des Deutschen Reiches leihweise zu beziehen. Hier seien folgende Serien hervorgehoben:

1. Gigantenfries des Pergamenischen Altars (zusammengestellt von W.-H. Schuchhardt, München).
2. Gymnasion von Pergamon (zusammengestellt von A. v. Gerkan, Berlin).
3. Etruskische Malerei (zusammengestellt von F. Weege, Breslau).
4. Antikes Seewesen (zusammengestellt von A. Köster, Berlin).
5. Assur: Keramik, Wandmalerei (zusammengestellt von W. Andrae, Berlin).
6. Berliner Bronzen (zusammengestellt von K. A. Neugebauer, Berlin).
7. Römische Kaiser (zusammengestellt von F. Kredel, Gießen).



LAKONISCHE SCHALE IN DER ERMITAGE





Phot. Bruckmann für Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums

WANDGEMÄLDE VON DER WESTWAND DES GROSSEN SPEISESAALS DER VILLA BEI BOSCOREALE
IM NATIONALMUSEUM ZU NEAPEL



TAFEL III



Phot. Bruckmann



ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BEIBLATT

ZUM JAHRBUCH DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

1923/24. III/IV.

DIE PARTHENONGIEBEL.

Ihre Technik und ihr Meister.

In seinem neuerdings erschienenen hochgelehrten und hochinteressanten Werk über Phidias hat Hans Schrader mir die Ehre erwiesen, ein ganzes Kapitel darauf zu verwenden, meine Ansicht über die Technik der parthenonischen Giebelskulpturen zu widerlegen. Sein Hauptargument lautet: »wären die Marmorskulpturen nach Tonmodellen in voller Größe ausgeführt worden, so wäre die Tätigkeit der ausführenden Bildhauer ein rein mechanisches Kopieren gewesen, wie es die Carraresen üben«; und das scheint ihm ganz undenkbar zu sein. Gewiß. Aber das habe ich auch nie behaupten wollen.

Als ausschlaggebenden Beweis zieht Schrader die Reliefs des sog. Fuggerschen Sarkophags heran, welche beide dieselbe Komposition aufweisen, aber sich in vielen Einzelheiten und in den künstlerischen Qualitäten voneinander unterscheiden. Daraus schließt er, daß sie »unmöglich durch mechanisches Kopieren eines und desselben Modelles oder durch Kopieren der schon ausgeführten Darstellung der einen Seite auf der anderen, etwa mit Hilfe eines Abgusses, entstanden sein können«. Wieder hat er ganz recht. Von einem mechanischen »carraresischen« Kopieren kann auch hier nicht die Rede sein. Ich werde hierauf unten zurückkommen.

»In Marmor ist sie gefunden, erträumt, erarbeitet« sagt Schrader von den Draperien der Tauschwestern, offenbar um das Tonmodell ablehnen zu können. Aber besser hätte er gesagt: »Für Marmor erfunden, in Ton vorbereitet«.

Hat Schrader insofern recht, daß man den Griechen rein mechanische Marmorarbeit (Carrara) nicht zutrauen darf, so folgt daraus keineswegs, daß sie nicht vollgroße ausgeführte Tonmodelle gebraucht haben. Im Gegenteil. Die Sachlage ist ganz einfach: Tonmodelle waren, damals wie jetzt, praktisch unentbehrlich. Beim Bronzeguß waren sie von altersher üblich, Gipsgießen war ebenso gut bekannt; es ist also von keinem neuen Verfahren die Rede. Bei frontalen Figuren hätte man sie entbehren können, darum waren auch diese von dem vierseitigen Marmorblock durchaus abhängig. Aber Figuren mit so freier dreidimensionaler Ausdehnung wie die Parthenongiebelgruppen, in jeder Hinsicht ganz unabhängig vom Blocke aufgebaut, konnten nicht auf den Block in Planprojektion aufgezeichnet werden, und noch weniger konnte man diese Aufzeichnung während der Ausführung festhalten. Da war es einfach technisch unmöglich, in den Stein zu arbeiten, ohne ein Modell neben sich zu haben, nachdem man sich in jedem Augenblick richten konnte. Kein antiker oder moderner Künstler würde es vermögen, Figuren wie z. B. den »Theseus« oder die Tauschwestern in Marmor zu hauen, ohne sich im voraus die Form in allen Teilen klar gemacht zu haben. Man frage welchen Bild-

hauer man nur will ,ob er sich dazu erdreiste. Fehlhauen, Fehlberechnungen, Proportionsfehler würden unvermeidlich sein, die im Marmor sich nicht redressieren ließen.[1]) Besonders bei der Draperiebehandlung der »Tauschwestern« glaube ich erwiesen zu haben, daß die Schwierigkeiten ohne Modell unüberwindlich wären. Es ist hier von Ästhetik und dergleichen gar nicht die Rede, sondern nur von den Möglichkeiten der Praxis.

Wollte man trotzdem annehmen, die Giebelgruppen wären in Marmor ohne Modelle gehauen, dann hätte diese Arbeitsweise erfordert, daß die Künstler von Anfang bis Ende die Arbeit eigenhändig ausführten, eben weil die Figuren erst im Marmor geschaffen wurden. Für Unterstützung durch Gehilfen bliebe kein Raum übrig. Mitunter hätte der Künstler die Arbeit wegen irgend eines Fehlers von vorne anfangen müssen. Und jede Figur hätte jahrelange Arbeit in Anspruch genommen, weil man nur mit äußerster Vorsicht vorgehen durfte. Demgegenüber ist im Auge zu behalten, daß die Arbeit am Parthenon schnell von statten gehen mußte, um rechtzeitig vollendet zu werden — so schnell, daß es Plutarch besonders imponierte. Schrader selbst ist ja der Ansicht, daß die beiden Giebelgruppen in den Jahren 447—42 im großen und ganzen fertiggestellt wurden. Dabei wäre es notwendig gewesen, die Arbeit unter so viele Künstler zu verteilen, daß das einheitliche Gepräge eines einzelnen leitenden Künstlers nicht zum Ausdruck kommen konnte. Mit einem »herrschenden Willen« kommt man nicht aus. Kunstwerke werden mit Händen und nicht mit einem Willen allein geschaffen. Und der Marmor läßt Korrektur und Abänderung nicht zu.

Um dieses Nichtfachmännern näher zu verdeutlichen, möchte ich daran erinnern, daß die Arbeit auf der Akropolis wie in anderen großen Werkstätten vor sich gegangen sein muß. Am Schreibtisch setzt man sich leicht über Schwierigkeiten hinweg, die in der Werkstatt unüberwindlich sind. Modellieren in Ton, Gießen in Gips, Hauen in Marmor, das war damals ganz dasselbe wie heutzutage, einfach weil es nicht anders sein kann. Das Material bedingt das Verfahren, und das Material war dasselbe.

Zu Anfang hatte der leitende Künstler die Komposition in großen Zügen festzustellen, nachdem der Inhalt mit den Bestellern abgeredet war. Dieses geschah natürlich zuerst in Zeichnung und in kleinen Bozzetten aus Ton (oder Wachs), die man nach Belieben umgestalten konnte. Danach mußten die einzelnen Figuren in Angriff genommen werden. Von jeder wurde ein Modell in ziemlicher Größe (etwa Lebensgröße) gemacht, worin Stellung, Körperform und Draperie durchgearbeitet werden konnte. Bei größeren Aufgaben mag sich der leitende Meister hauptsächlich hierauf beschränkt und ferner nur korrigiert haben. Dann kam die Reihe an die Gehilfen, welche nach dem »Meistermodell« die Figur in endgültiger Größe aufbauten — in Ton oder bei so kolossalen Figuren wie etwa dem Zeus oder der Parthenos sofort in Gips — unter Aufsicht des Meisters, der auch eigenhändig hie und da eingreifen konnte. Diese Arbeitsweise setzt ein Material voraus, das sich nach Belieben und Erfordernis umformen läßt. Waren die großen Modelle fertig, so fing die Marmorarbeit an. Daß die Griechen das Maßnehmen verstanden, wird von der von Gardner (Journ. of hell. studies XI 1890) besprochenen halbvollendeten Statue aus Rheneia bestätigt. Aber wie Schrader richtig bemerkt, »eine unbefangene Betrachtung der Parthenonskulpturen« macht genügend klar, daß von rein mechanischem, »carraresischem« Handwerk nicht die Rede sein kann. Griechische Marmorarbeiter waren nicht geistlose Rutine-Handwerker, sondern selbst Künstler mit künstlerischem Gefühl und Verständnis. Maßnehmen war ihnen unentbehrlich, um die Figur aus dem Block herauszuarbeiten (zumal sie dabei den Bohrer benutzten wie in der Rheneiastatue) und in allen wesentlichen Teilen festzulegen. Aber gewiß haben sie nie Punkt neben Punkt gesetzt wie die Carraresen; sie haben viel nach Augenmaß auf freie Hand gearbeitet, wenn sie auch dem Modell gewissenhaft folgten. Dadurch hat ihre Arbeit das frische Gepräge »von der Hand« erhalten. Das Modell hat sie gegen Tasten, Unsicherheit und daraus

[1]) Wie in mehreren Fällen bei Michelangelo, obschon dieser wenigstens bei den Mediceergräbern Ton-Modelle verwendet hat.

fließende Fehler, welche die Arbeit verderben, bewahrt. Einige von den Marmorarbeitern hatten feines künstlerisches Gefühl, andere waren von geringerem Geschick und Talent. In den Olympiagiebeln ist dieser Unterschied mehrmals fühlbar, z. B. in den Gewändern. Ein anderes Beispiel ist das Eleusinische Relief, welches von einem großen Meister auf die Steinplatte aufgezeichnet sein muß (Aufzeichnung war unter allen Umständen notwendig), aber in der Durchführung von viel geringerer Qualität ist. Man beachte nur die Augen, deren Form und Plazierung im Kranium gar nicht verstanden ist, und die häufig ziemlich zünftige Durchbildung der Falten.

Schon früher (J. d. I. XXX 1915, 102) hat B. Schröder meine Ansicht in Frage gestellt. Nach seiner Meinung müßten sich im Marmor deutlichere Spuren der Tontechnik finden. Weniger vielleicht bei den schweren Himationfalten, aber »an dem dünnen Chiton weist nichts auf die Technik des Auftragens auf den Akt oder Wegnehmens mit den üblichen Modellierinstrumenten«. Ohne Zweifel; denn am Marmor muß man Marmorwerkzeug, Meißel, Hammer und Bohrer verwenden. Eine ganz andere Frage aber ist es, ob es überhaupt möglich ist, ohne Modell den Marmorblock zu bearbeiten.

Es ist eine anscheinend verbreitete Anschauung, daß der leitende Künstler sich darauf beschränkt habe, ziemlich kleine Kompositionsbozzetten zu liefern, um danach alles Übrige den Gehilfen zu überlassen. Damit wird aber die Bedeutung des leitenden Künstlers in bedenklichstem Grade herabgesetzt, denn dann wurden alle weiteren, eigentlich künstlerischen Werte von den Gehilfen geschaffen. Eine solche bloße »Direktorstellung« steht mit dem Wesen der Kunst in stärkstem Widerspruch und kein wirklicher Künstler würde sich damit begnügen. Die Finger würden ihm zucken, selbst mit Hand anzulegen. Schrader führt S. 148 an, bei dem Asklepiostempel zu Epidauros »lieferte der Bildhauer Timotheos τύποι, Modelle für beide Giebelgruppen und Akroterien. Die Ausführung in Marmor wird unter eine Anzahl mit Namen angeführter Bildhauer verteilt. Ebenso«, meint er, »fertige Paionios in Olympia Modelle für die Marmorskulptur«. Damit bin ich einverstanden. Das Mißverständnis liegt nur darin, daß man τύποι ausschließlich als kleine Bozzetten erklären will, wodurch Timotheos und Paionios zu bloßen »Entrepreneurs« herabgesetzt werden. Muß man sie aber als wirkliche Künstler auffassen — was ja auch Schrader will — ,denen die künstlerische Ehre der fertigen Schöpfung mit Recht zukommt, so muß in den τύποι das künstlerische Ergebnis festgelegt und gesichert worden sein; und das war nur bei ausgeführten Modellen möglich, wenn es auch den Gehilfen zufiel, diese in den Marmor zu übertragen. Daß es in der Römerzeit »Skulpturenfabriken« gegeben hat, ist eine andere Sache. Deshalb sind auch die römischen Skulpturen vielfach so rutiniert ausgeführt. Sagt doch Schrader selbst, daß in Olympia »sowohl in den Giebeln wie in den Metopen im großen und ganzen eine Einheitlichkeit und Durchbildung beobachtet wird, die nur in einer von einem herrschenden Willen geleiteten Werkstatt denkbar ist.« Ganz richtig — aber in der Kunst genügt der Wille nicht, auch die Hand muß dabei sein. Sonderbarerweise hat Schrader selbst S. 220 eine »treffende Bemerkung von P. Wolters« angeführt, die nur von meiner Ansicht aus möglich ist, nämlich »die Modelle für beide Kompositionen (Giebelgruppen) müßten vollendet gewesen sein, ehe die Giebelwände emporgeführt wurden, also vor 442«, so daß »der gesamte Skulpturenschmuck des Parthenons, Metopen und Fries in der Marmorausführung, die Giebelgruppen in den Modellen . . . zwischen 447 und 442 vollendet sind«. Seiner Motivierung nach kann hier nicht von Bozzetten, sondern nur von vollgroßen Modellen die Rede sein, und da die Marmorarbeit erst gegen 432 beendigt war, müssen die Modelle von Ton (mit Viehhaaren, um haltbar zu sein) oder besser von Gips gewesen sein. Eine dritte Möglichkeit gibt es nicht.

Ich komme jetzt auf die Fuggerschen Sarkophagreliefs zurück. Wäre die Ansicht Schraders richtig, sie könnten nicht nach einer gemeinsamen Komposition ausgeführt sein, ohne daß der eine »carraresisch« nach

dem andern kopiert wäre, so wären die Unterschiede freilich unerklärlich. Aber ein solches Verfahren ist durchaus unwahrscheinlich. Viel näher liegt es anzunehmen, daß beide ausführenden Bildhauer ein jeder für sich die Komposition nach einer gemeinsamen Vorlagezeichnung auf den Stein übertragen und nachher auf freie Hand gearbeitet haben. S. 282 geht auch Schrader davon aus, daß die Metopen »nach einer vermutlich in Tonmodell (hier ist ein solches also zulässig!) oder in Zeichnung skizzierten Komposition« gearbeitet wurden. Jedoch kann man von niedrigen Reliefs, wo die Umrisse der Aufzeichnung leicht festzuhalten waren, nicht auf freie Rundskulpturen schließen, wo eine Aufzeichnung auf den Block sofort nach Beginn der Arbeit verschwinden mußte. Die technischen Möglichkeiten sind hier durchaus verschieden — das weiß jeder Bildhauer.

Dagegen werfen diese Reliefs Licht auf eine andere Tatsache, welche man bei Betrachtung antiker Kunstwerke immer vor Augen haben sollte, auf die freie Sicherheit nämlich, mit der man kopierte. Selbst da, wo eigentliches Kopieren Selbstzweck war, und viel gemessen wurde, hat man zum großen Teil auf freie Hand gearbeitet; daher die wohlbekannten Nuancen und Verschiedenheiten unter Kopien nach demselben Original. Das bezeugt wieder, wie unsicher es ist, aus vorhandenen Kopien sichere Schlüsse auf verschwundene Originale ziehen zu wollen [1]). Sicher ist nur der Unterschied. Phidias' Parthenos muß von ganz anderem Geiste gewesen sein, als die pergamenische Kopie. Das Verschollene rekonstruieren zu wollen, ist hoffnungslos. Eben das, worauf es ankommt, bleibt unwiederbringlich verloren.

Es seien mir bei dieser Gelegenheit einige weitere Bemerkungen zu Schraders Thesen gestattet.

1. Phidias. Schrader will die Geburt des Phidias um 510 ansetzen, weil er meint, der Akrolith in Plataiai sei 478 begonnen worden. Davon wissen wir aber nichts. Auch wenn der Tempelbau sofort in Angriff genommen wurde, kann sich die Bestellung der Tempelstatue sehr gut verzögert haben. Auch braucht Phidias keineswegs damals schon ein Dreißigjähriger gewesen zu sein; das ist eine allzu moderne Auffassung. Im Süden reift man früh, und Holz und Marmor waren billiges Material, das man wohl einem jüngeren Künstler anvertrauen durfte. Ist Phidias um 510 geboren, so wäre er 447 über sechzig Jahre alt gewesen, 438 zweiundsiebzig. Ist es nun wahrscheinlich, daß er mit den Aeginameistern und Kalamis nahezu gleichaltrig gewesen ist? Werden sie doch gewöhnlich als Vertreter zweier Generationen angesehen. Plinius setzt die Akme des Phidias Ol. 83 an, was auffallend ist, wäre Phidias damals in den sechziger Jahren gewesen, zumal — wie Schrader meint — sein Hauptwerk Zeus um ein Jahrzehnt älter gewesen ist. S. 220 sagt Schrader, daß 447—42, als die Modelle der Parthenongiebel ausgeführt wurden, Phidias »eher ein Fünfziger, als ein Vierziger war«. Das klingt wahrscheinlicher. Phidias wäre demnach um 490 geboren worden.

Heute, wo die Originale restlos zugrunde gegangen sind, ist es künstlerisch ohne Belang, ob der Zeus oder die Parthenos zuerst ausgeführt wurde. Mit Gewißheit läßt es sich auch nicht feststellen. Die Argumente Fr. Winters (Jahresh. XVIII 1915, 1) können nicht ausschlaggebend sein, dazu stützen sie sich auf allzu nebensächliche Dinge. Daß die Parthenos von der Rückwand des Tempels entfernt war, wird hinreichend dadurch erklärt, daß sie so luftiger und freier im Raume stand, während es notwendig war, den Zeus an die Wand zu rücken, um den nötigen Abstand zu gewinnen. Wollte man in Olympia eine Figur in voller Raumhöhe, ähnlich wie die Parthenos, so mußte sie zwischen die Säulenreihe gedrückt werden, weil der Bau des Tempels sich nicht ändern ließ. Warum sollte eigentlich Phidias alle Tempelmaße nach Athen übertragen? Man kann sich besser das Umgekehrte denken, nachdem die Maßverhältnisse im Parthenon so gut ausgefallen waren. Ist es ferner wahrscheinlich, daß man in Olympia sofort nach Vollendung des Tempelbaues die nötigen Mittel für ein so ungeheuer kostspieliges

[1]) Man vergleiche die Kopien nach Leonardo, die anläßlich der Florabüste zusammengebracht wurden.

Unternehmen wie die Zeusstatue zur Verfügung gehabt hat? Daß Künstler wie die griechischen ein so stupides Gesetz aufgestellt hätten, daß nur das linke Bein Standbein sein durfte, klingt gar sonderbar. Führt doch Winter selbst Ausnahmen an.

Schrader macht einen Versuch das Werk des Phidias zu rekonstruieren. Da er die Parthenongiebel dem Alkamenes und dem Paionios zuschreibt, bleibt ihm als einzige Grundlage die Varvakeionstatuette, die er selbst mit Recht als künstlerisch minderwertig bezeichnet und sogar in die Zeit Hadrians setzen will. Außerdem ist die Statuette skizzenhaft und nur in den allergröbsten Zügen ausgeführt. Um so bedenklicher ist es, auf sie einen ganzen Hypothesenbau auftürmen zu wollen. Beseitigt man die Giebelgruppen, Metopen und Fries — welche letztere unzweifelhaft nicht eigenhändige Arbeiten von Phidias sind — so fehlt uns im Grunde fast jeder Anhalt, eine Anschauung von dem persönlichem »Stil des Phidias« zu gewinnen. Das wenige, das sich aus der Varvakeionstatuette ersehen läßt, wird auf den ganzen »Kreis des Phidias« passen.

Immerhin will Schrader auf dieser Grundlage zuerst die Demeter Cherchell und dann die Kora Albani als zuverlässige Kopien Phidias zuschreiben. Die Ähnlichkeiten sind jedoch ziemlich allgemein — die bedeutendste, die vertikale Kniefalte hat auch die verworfene »Lemnia« [1]) und »Myrons« Athena in Frankfurt, die Kora Albani aber nicht — und die Unterschiede sind zu groß um sichere Schlüsse zu gestatten. Die Tracht der Demeter Cherchell ist eine andere, als die der Varvakeionstatuette, anders ist der ganze Oberkörper mit den plumpen wulstigen Falten. Die Schulterfalten des Himation kann man nicht ohne weiteres mit der Ägis zusammenstellen. Die Kora Albani ist noch weiter von der Varvakeionstatuette entfernt. Eine gewisse, nicht allzu ausgesprochene Verwandtschaft mit dem Ostgiebel des Parthenon und den liegenden Weibern im Westgiebel von Olympia würde nach Schraders Hypothesen eher auf Alkamenes deuten. Die Chitonbehandlung der Kora Albani hat mit dem Ostgiebel des Parthenon eine gewisse Verwandtschaft, mit der Varvakeionstatuette aber gar keine, und von Schraders Standpunkt aus müßte jede Annahme einer solchen Draperiebehandlung als Phidiasisch hinfällig sein. Daß das Eleusisrelief auf Phidias zurückgehe, dafür hat man gar keinen Beweis; die Verwandtschaft mit dem Parthenonfries ist offenbar; aber diesen will Schrader ja Alkamenes zuschreiben.

2. Alkamenes. Mit Recht macht Schrader geltend, daß der Bericht des Pausanias, in Olympia habe Paionios den Ostgiebel und Alkamenes den Westgiebel ausgeführt, nicht ohne weiteres abgelehnt werden kann. Aber gleich darauf geht er selbst mit Pausanias willkürlich um, indem er Paionios die beiden Giebelgruppen und Alkamenes nur die liegenden Frauen in den Ecken des Westgiebels zuschreibt. Er faßt es als eine »Ungenauigkeit« des Pausanias auf, daß er Alkamenes als Meister des ganzen Westgiebels nennt. »Solche Vereinfachung und Übertreibung ist namentlich innerhalb örtlicher Überlieferung im Munde der Ciceroni etwas Alltägliches.« Weiß man gewiß, daß Pausanias nur aus mündlicher Ciceroneweisheit geschöpft habe? Daß die liegenden Frauen von anderer Hand und vielleicht später sind, ist augenfällig. Aber daß sie aus den fünfziger Jahren und während Phidias' Aufenthalt in Olympia herrühren, und daß Alkamenes damals Phidias' Schüler war, ist nur Hypothese. Die Verwandtschaft der beiden Olympiagiebel ist zwar groß, jedoch kaum groß genug, um zwingend einen und denselben Meister vorauszusetzen. Die Verwandtschaft der liegenden Frauen mit der »Phidiasschule« ist offenbar, aber der Abstand ist sehr groß. Von der parthenonischen blendenden Meisterschaft ist in den liegenden Frauen keine Spur vorhanden. Ihre Körperform ist glatt, fast ein wenig aufgedunsen, läßt gänzlich die Nuancen, die Akzente und namentlich die genaue Kenntnis des Körperbaues vermissen, die im Parthenongiebel zu einem Höhepunkt entwickelt sind. Die Draperie der Olympiafrauen ist gefühl- und charakterlos, grob

[1]) Mit dieser Kniefalte und den Schulterfalten bildet die „Lemnia“ ein interessantes Zwischenglied zwischen der Varvakeionstatuette und den Tauschwestern.

und oberflächlich behandelt — welcher Gegensatz zu der virtuosen Meisterschaft an den Tauschwestern! Der Kopf der einen liegenden Frau hat allerdings mit der Kora Albani eine gewisse Ähnlichkeit, aber diese schreibt ja Schrader nicht Alkamenes zu, und von den Parthenongiebeln besitzen wir keinen einzigen weiblichen Kopf. Aus der Verwandtschaft späterer Werke des Alkamenes mit den Parthenonskulpturen, läßt sich kein Beweis für seine Urheberschaft der letzteren herleiten. Beiläufig möchte ich fragen, woher kennt man „den Typus ruhig stehender, in dorisches Gewand gekleideter Frauen, den Phidias um 460 geschaffen hat" (Schrader S. 184)?

Auffallend ist es, daß Schrader S. 105 die beiden Olympiagiebel in die Jahre 475—65 verlegt — wonach Alkamenes unmöglich Meister des Westgiebels sein kann —, S. 135 aber sagt: »Es ist nicht sicher, aber doch wahrscheinlich, daß damals (457) die Giebelgruppen aufgesetzt waren.« Zieht man die Schnelligkeit in Betracht, mit der offenbar die sehr breit gehaltenen und in vieler Hinsicht wenig durchgebildeten Giebelskulpturen vollendet wurden, und den Umstand, daß auch hier wie üblich mehrere Gehilfen bei der Arbeit beteiligt waren, so würde es keineswegs Wunder nehmen, wenn der Westgiebel erst in den Jahren 461—57 ausgeführt worden wäre. Als Gehilfe des Paionios zuerst nach Olympia gekommen, braucht Alkamenes 461 nur einige zwanzig Jahre alt gewesen zu sein; er kann also 485—80 geboren sein und dabei sehr gut 403 als ein achtziger unter dem Beistand von Schülern und Gehilfen das große Relief geliefert haben. Dies ist zwar auch Hypothese. Aber ich möchte daran erinnern, daß Tizian bis zu einem Alter von 99, Michelangelo 89, Gio. Bellini 85 Jahren tätig gewesen ist; der dänische Bildhauer Saabye hat 82 Jahre alt ein großes bronzenes Standbild geschaffen und 92 Jahre alt, eine lebensgroße, frisch und gut modellierte Prophetenstatue.

3. Paionios. Undenkbar ist es nicht, daß ein ganz großer Meister in den Jahren 457—445, unter Einfluß von Phidias' Werkstatt eine Entwicklung wie die vom Olympiaostgiebel bis zum Parthenonwestgiebel durchgemacht haben kann, wenn es auch verwundert, daß gerade ein so tiefernster Meister wie Paionios in diesem Grade Virtuose geworden wäre. Es ist ein arges künstlerisches Mißverständnis, den Parthenonwestgiebel für altertümlicher, als den Parthenonostgiebel zu halten. Einzige Grundlage für diese Auffassung ist, daß Entfaltung und Gruppierung von »Kephissos« und »Kekrops und Tochter« von der »unsichtbaren Vorfläche« des Giebelraumes etwas gebunden scheinen. Aber dem steht entgegen, was viel wesentlicher ist, daß alle — oder die meisten — Figuren aus dem Westgiebel eine technisch und ästhetisch fortgeschrittenere Stufe bezeichnen, als der Ostgiebel, denn die Entwicklung geht nie von Virtuosität und beginnendem Manierismus zu natürlicher Frische, sondern umgekehrt. Bei den Tauschwestern ist das Verhältnis zwischen Körper und Draperie noch frei und natürlich, in beiden kommen Stofflichkeit und eigenes Wesen vollständig zu ihrem Recht, aber bei der »Iris« und besonders dem Bruchstück der Athena aus dem Westgiebel ist die Draperiebehandlung Manier geworden, der natürliche Fall des Stoffes ist einer raffinierten, aber unwahren malerischen Wirkung gewichen — Vorstufe der pikanten Wirkung der Aphrodite Fréjus und des Nereidenmonuments. »Kephissos« zeigt ein intimeres Verständnis der Anatomie der Körperbewegung, eine virtuosere Meisterschaft in der Behandlung der komplizierten Verschiebungen der Körperteile bei der Drehung als der »Theseus« im Ostgiebel. »Theseus« ist einfacher [1]).

Die Schwierigkeit betreffs Paionios' Urheberschaft am Parthenonwestgiebel liegt darin, daß sich ein sicheres Zwischenglied, welches die Verbindung sicherstellen könnte, nicht finden läßt. Schrader meint zwar hier die Nike aus Olympia heranziehen zu können, und will sie deshalb etwa in das Jahr 450 setzen, jedoch gibt er selbst zu, daß wir nur wissen, daß die Nike zwischen 450 und 420 entstanden sein muß. Es ist fraglich, ob

[1]) Übrigens sind wohl im Westgiebel mehrere Hände an der Arbeit beteiligt gewesen, wenn sich auch dieses bei dem jetzigen Zustand schwerlich näher verfolgen läßt — auch im Ostgiebel können ja die verschollenen Zentralfiguren von anderer Hand als die Eckfiguren gewesen sein.

sie ihren Platz zwischen Olympia und dem Parthenon finden kann. Mit dem Parthenonwestgiebel ist sie insofern ähnlich, als auch an ihr das natürliche und freie Verhältnis zwischen Körperform und Draperie beeinträchtigt ist. Der Stoff klebt wie naß an den Oberschenkeln, und diese klebenden Falten zeigen eben denselben Manierismus wie im Parthenonwestgiebel, nur etwas schwerfälliger, ohne das Brillante — wie bei Nachahmern. Sonderbar wäre es, wenn dieser Manierismus vor dem Parthenonostgiebel entwickelt wäre, in welchem er noch nicht spürbar ist, aber aus welchem er sich leicht entwickelt haben kann. Dann hätte Paionios diesen Draperiestil sofort nach den durchaus nicht virtuosen Draperien in Olympia erfunden. Klingt das wahrscheinlich? Ist dagegen die Nike jünger als der Parthenon, so wird ihr Stil leicht erklärlich; aber dann versteht man nicht, daß Paionios die Virtuosität wieder teilweise verloren habe.

In Schraders geistvollen Hypothesen klaffen also bedenkliche Lücken. Durchaus ausgeschlossen ist es nicht, daß er richtig geahnt haben kann, aber der Beweis ist nicht geführt, und bei unserem heutigen Wissen läßt er sich wohl überhaupt nicht führen.

Kopenhagen. P. Johansen.

EIN SPÄTRÖMISCHES MESSGEFÄSS.

Im Juni 1924 zeigte mir in Alexandrien der Altertumshändler Mahmud Sultan aus Aleppo ein spätrömisches Meßgefäß. Auf meine Bitte erlaubte er auch in dankenswertester Weise, daß ich die folgende Beschreibung davon veröffentliche:

Zylindrischer Becher aus Metall (heute grün oxydiertes Kupfer?), an dem der angelötet gewesene Henkel heute fehlt.

Erworben bei Antakije[1] (Antiochia).

Maße: Äußerer Durchm.: 102—103,5 mm. Äußere Höhe[2]: 131 mm. Innerer Durchm.: 97,5 mm. Innere Höhe: 128 mm. Die rund 25 mm breiten Lötstellen des Henkels sitzen übereinander vom Boden aus in erstens 2—23 mm und zweitens 88—111 mm Höhe.

Außen ist der Becher durch herumlaufende vertiefte Linien verziert und zwar von unten an durch 11 Doppellinien und darüber, 11 mm unter dem oberen Rande, mit einer einfachen Linie[1].

Innen findet sich keine Linie, die bei der dünnen Oxydierung sichtbar sein müßte, wenn sie vorhanden wäre.

Um das Gefäß läuft oben die folgende vierzeilige eingekratzte Inschrift, rechts neben der oberen Lötstelle des Henkels beginnend, herum:

ЄΙΤΑΛΙΚΟϹ ΤΗϹ ΔЄϹΠΟΤΙΑϹ ΤΟΥ ΚΟΜΗΤΟϹ
ΟΥΑΔΙΛΑ | ΑΠΟ ΚЄΛЄΥϹЄωϹ ΤΟΥ ΑΡΧωΝΤΟϹ
ЄΓΡΑΨΑ ΚΑΙ ЄξΑ | ΓΙΑϹΜЄΝΟΝ[2] ξЄϹΤΙΝ ΑΠΟ
ΟΝΟΜΑΤΟϹ ЄΟΡΤΑϹΙΟΥ | ΔΙΚΑΙΟΝ⁝ΟΝΚΙωΝ
ΙΚΟϹΙ ΤЄϹΑΡωΝ ϹΤΡΑΤΙωΤΙΚω | Ν[3] (Abb. 1).

Mit allem Vorbehalt möchte ich diese Inschrift folgendermaßen übersetzen:

»(Ich) Italikus aus der Herrschaft des Komes Wadila habe auf Geheiß des Befehlshabers genau einen Xestes, mit seinem offiziellen Namen einen »richtigen« mit Inschrift versehen und auswiegen (lassen): (nämlich einen von) 24 Heeresunzen.«

---

[1]) So habe ich den Ortsnamen verstanden.

[2]) Der Gefäßboden ist ein wenig nach unten gewölbt. Das aufstehende Gefäß ist 131 mm hoch, die äußere senkrechte Wandung nur 128 mm.

---

[1]) Da jemand wegen des Zwecks des Gefäßes auf den m. A. falschen Gedanken kommen könnte, aus den Lagen dieser Linien Schlüsse zu ziehen, sollen sie hier von unten nach oben gegeben werden: Boden außen: 0 mm; Linien: 1,5 u. 3; 8 u. 11,5: 21,5 u. 24; 33 u. 35,5; 43 u. 45,5; 53,5 u. 55; 65 u. 67,3; 76,5 u. 80; 87,3 u. 89,3; 96,3 u. 98; 105,5 u. 108; 117 mm; oberer Rand: 128 mm. Kleine Abweichungen hiervon würden sich bei Messungen an anderen Stellen ergeben, da die Linien nicht genau parallel gearbeitet sind.

[2]) Hier scheint ein Fehler des die Inschrift Einritzenden zu stecken. Vielleicht ist zu verbessern:

ЄΞΑ | ΓΙΑϹΑΜΟΝΟΝΞЄϹΤΙΝ

wonach ich oben übersetzt habe. [Wilcken bemerkt hierzu: μόνος wird in byzantinischen Texten in der Tat gern bei Zahlen verwendet, um die Genauigkeit hervorzuheben; dies μόνος steht aber nicht vor, sondern hinter der Zahl (z. B. νομίσματα τρία μόνα), die zudem bei ξεστίν fehlt. Im übrigen würde μόνος, wenn es hier angewendet wäre, vielleicht hinter die 24 Unzen gesetzt sein, deren Feststellung der Hauptzweck der Inschrift ist.]

[3]) Z. 4 ist in ΙΚΟϹΙ das Κ aus Ν, in ΤЄϹΑΡωΝ das Ϲ aus Є alt verbessert.

Da die Inschrift besagt, daß wir hier einen »richtigen Xestes von 24 Heeresunzen« vor uns haben, so habe ich den Inhalt des Bechers so genau wie möglich ermittelt. Durch Rechnung ergibt sich: 955,65 ccm — $^1/_{24}$ davon also 39,82 ccm[1]); durch Ausmessung mit Wasser bei vollständiger Füllung als Durchschnitt von drei Messungen: 955 ccm — $^1/_{24}$ davon also 39,80 ccm.

Ob diese Bestimmung des Xestes und der »Heeres«-Unze mit früher dafür festgestellten oder angenommenen Größen in Einklang zu bringen ist, wer der Komes Wadila war, den ich für einen Goten oder sonstigen Germanen halte, wie die Zeit des Bechers nach den Schriftformen seiner Inschrift anzusetzen ist, und wie endlich die wohl nicht ganz fehlerfreie Inschrift selbst richtig aufzufassen ist, das sind alles Fragen, die zu beantworten ich keine Schulung habe.

Kairo, 6. 7. 1924.

Ludwig Borchardt.

[1]) Will jemand die 11 mm außen (!) unter dem oberen Rande befindliche Linie als Aichstrich ansehen, so ergäbe seine Rechnung 873,54 ccm; $^1/_{24}$ davon also 36,38 ccm.

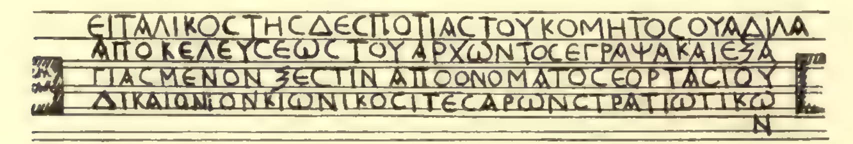


Abb. 1. Inschrift des spätrömischen Meßgefäßes.

Herr Geheimrat Borchardt hat den Wunsch geäußert, daß ich dem von ihm publizierten Maßgefäß von Antiocheia sofort ein paar Beobachtungen beifügen möchte. Dem komme ich gern nach, aus einem sachlichen und einem persönlichen Grunde: um die große Bedeutung des Monuments als metrologischer Quelle darzutun[2])— den Borchardtschen Xestes möge es die metrologische Wissenschaft zum Danke heißen — und weil ich Ludwig Borchardt selbst zu jenen meinen Wohltätern zähle, die mich durch ihre Kritik vor Jahren aus dem blühenden Irrgarten der »älteren metrologischen Schule« zu meinem Heile noch rechtzeitig zurückgerufen haben.

1. Die Inschrift bietet trotz ihrer Kürze mehr als eine Schwierigkeit. Ihrer zwei wenigstens seien herausgehoben. Z. 2/3 steht ΕΓΡΑΨΑ ΚΑΙ ΕΞΑΓΙΑϹΜΕΝΟΝ ΞΕϹΤΙΝ. Darin vermißt man nach ΚΑΙ ein zweites Prädikat, und dieses zu gewinnen, möchte Borchardt, nicht ohne selbst gelinden Zweifel anzudeuten, **καὶ ἐξαγίασ[α] μόνον ξεστίν** lesen: »ich habe genau einen xestis oder genau ein xesti(o)n . . .« (Wilcken oben Sp. 154 Anm. 2). Allein das —ΜΕΝΟΝ, dessen Ε nach dem Abklatsch sicher ist, deutet doch wohl eher auf ein Participium perfecti passivi hin, und darum verdient m. E. Hiller v. Gaertringens Vorschlag **ἔγραψα κατεξαγιασμένον ξεστίν**[1]), bei dem lediglich ein Ι zu Τ geändert wird, unbedingt den Vorzug[2]). Die unter Vespasian hergestellten und auf dem Capitol aufbewahrten römischen Normalmaße trugen die Bezeichnung

[2]) In welchem Ausmaße der neues Xestes die metrologische Forschung noch befruchten wird, läßt sich im voraus nicht sagen, daß er es tun wird, ist gewiß. Und so fühle ich mich berechtigt, den Wunsch auszusprechen, daß dem guten Beispiel des verdienstvollen Leiters des deutschen archäologischen Instituts in Kairo auch anderwärts, vor allem in Griechenland und Kleinasien, recht viele Archäologen folgen möchten. Denn auch der Metrologe darf hoffen, daß ihm zugänglich gemacht werde, was der Boden für seine Wissenschaft hergibt, und daß seiner Arbeit gedenke, wer immer den Vorzug hat, Schätze zu heben oder Schätze zu bewahren.

[1]) Brief d. 29. 9. 24.

[2]) Ich selbst hatte an καὶ ἐξαγίασ[α συμβεβλη]μένον oder σεσηκω]μένον ξεστίν (vgl. ἐσηκώθη auf dem Gewichtstück aus demselben Antiocheia, unten Sp. 162) gedacht. Denn die amtliche Ausmessung und Auswiegung metrischer Instrumente geschah an Hand von normalen Mustermaßen (sog. σύμβολα) διὰ τοῦ συμβάλλεσθαι, und ein dergestalt geprüftes Instrument trug die Bezeichnung σήκωμα (vgl. RE sub σήκωμα u. σύμβολον). Allein da die Schreibung κατεξαγιασμένον ungleich leichter ist als diese Ergänzung und in einer kurzen Inschrift die Annahme einer Lücke immer etwas Mißliches hat, so bleibt auch dieser an und für sich mögliche Vorschlag natürlich hinter v. Hillers Emendation an Glaubwürdigkeit zurück.

mensurae exactae [1]), und so wird man in der Annahme nicht fehlgehen, daß ἐξαγιασμένον das gräzisierte *exactum* ist [2]), und daß κατεξαγιασμένον [3]) dieses verstärkt: *perexactum.* — Die andere Schwierigkeit liegt in dem ἀπὸ ὀνόματος ἑορτασίου [4]) (Z. 3), das sich verschieden erklären läßt. Ich kann mich der Vermutung nicht erwehren, daß auch in diesem Begriff eine Gräzisierung vorliegt. Aber *festivus* oder *sollemnis? cuius sollemne nomen* interpretiert v. Hiller, und Borchardt, wie ich aus seiner Übersetzung entnehme, offenbar nicht anders, und dem stimme ich auch zu. *Sollemnitas* war in der Sprache der römischen Juristen offenbar die Rechtsfeierlichkeit mit all ihrer Rechtsformalität oder umgekehrt die Rechtsformalität mit all ihrer Rechtsfeierlichkeit [5]); und so ist vermutlich ἀπὸ ὀνόματος ἑορτασίου δίκαιον zusammen zu nehmen und zu erklären: ». . . . ein xestion, das rechtlich-förmlich gesprochen, richtig ist.« Demnach interpretiere ich die ganze Inschrift so: »(Ich) Italicus von der Herrschaft des Comes Vadila habe auf Befehl des Befehlsherrn [1]) mit Inschrift versehen ein auf unbedingte normale Genauigkeit ausgewogenes xestion; es ist rechtlich-förmlich gesagt, richtig: wiegt vierundzwanzig Soldatenunzen.«

2. Wer der Comes Vadila oder Wadila war, der seinem Untergebenen (?) Italicus die Herstellung und Beurkundung des Maßes anbefohlen hat, weiß ich nicht. Daß er ein Germane, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach ein Gote war, hat schon Borchardt ausgesprochen. Der bekannte Ostgotenkönig Totila hieß auch Baduila, das steht auf seinen Münzen [2]) und bei Jordanes (Rom. 379 f.). Theoderich d. Gr. wendet sich 508 n. Chr. in einem seiner Briefe an einen gewissen Vvandil (handschriftl. Variante Vvadel u. a.) in Avignon (Cassiod. Var. III 38); und wenn denn ein anderer Brief desselben Königs aus den Jahren 507—11 gar die Adresse trägt *Adilae v(iro) s(pectabili) comiti* (ebd. II 29), so möchten wir fast meinen, unsern Comes Vadila [3]) unmittelbar wieder vor uns zu haben [4]). — Der Comes [5]) war ein hoher Würdenträger, sei es militärischen, sei es zivilen Ranges, und unser Vadila war gewiß Militär, als ἄρχων einer δεσποτία (vorausgesetzt, daß Vadila selbst mit dem ἄρχων gemeint ist, was ich nicht weiß) vielleicht *comes provinciae*, Provinzialstatthalter; wie denn Adila, der Empfänger des Theoderichbriefes, sehr wahrscheinlich in Sizilien residiert hat, das tatsächlich eine

[1]) Vgl. Hultsch, Metrologie² 123. Das *exactae* ist hier allerdings zunächst wohl schlechthin als einfaches Prädikat zu nehmen, das die (amtliche) Anfertigung der Maße als solche feststellt: *mensurae exactae* (*sunt*) = sind hergestellt worden. Aber gleichzeitig umschließt *exigere* den Begriff der normalen Richtigkeit (vgl. *columnas ad perpendiculum e.* Cic.; *pondus margaritarum manu e.* Plin.; *materiam ad regulam et libellam e.* ders.). Also *mensurae exactae* = genaue Maße. Wenn dabei im übrigen der von Hultsch an der angegebenen Stelle beschriebene Dresdner Congius nicht normal genau ist — er ist beträchtlich zu groß —, so liegt das daran, daß er, wie Dressel an Hand seiner Inschrift festgestellt hat, gefälscht ist. Echt dagegen ist sein von Pernice sehr sorgfältig ausgemessener Neapolitaner Bruder, und er ist denn auch im Volumen (unten Sp. 161 Anm. 3) genau. Vgl. Dessau, Inscr. Lat. sel. II 2 Nr. 8628.

[2]) Vgl. ῥηγλῆσαι und ῥηγλιάσαι vom lateinischen *regulare* (Du Cange 1294) in meinen Quaestiones Epiphanianae, Leipzig 1911, 52, 10 und καστρήσιος (καστρίσιος) aus lat. *castrensis* unten Sp. 159 mit Anm. 4.

[3]) Vgl. κατεξετάζειν im späten Griechisch.

[4]) Oder Ἑορτασίου als Name??

[5]) Vgl. Ulpian Dig. I 7, 25: *neque adoptare quis absens nec per alium eiusmodi solemnitatem peragere potest*; ebd. XLV 1, 50: *si quis scripserit se fidei iussisse, videntur omnia solemniter acta.* An Hand dessen: »apud ICtos solemniter fieri dicuntur, quae ex praescripto iuris et recepto forensi more fiunt«, Forcellini, tot. Lat. lex. V 553.

[1]) Ist comes Vadila dieser ἄρχων? Oder ist das ἀπὸ κελεύσεως τοῦ ἄρχωντος etwa gleich *iussu domini* (vgl. *iussu Richiari reges* bei [v. Sallet-] Regling, Die antiken Münzen² 127 und D(*ominus*) N(*oster*) auf den Münzen germanischer Könige ebd. 124 ff.)? Übrigens soll vor einigen Jahren in einer spanischen Zeitschrift ein Maßgefäß publiziert worden sein, dessen Inschrift beginnt *iussione domini.* Für den Nachweis wäre ich dankbar.

[2]) D. N. BADVILA REX. Vgl. Friedländer, Münzen der Ostgoten 46 f.

[3]) Vgl. Vulfila neben Ulfila.

[4]) Auf Valila bei Fiebiger-Schmidt, Inschriftensammlung zur Geschichte der Ostgermanen Nr. 297-8 weist noch v. Hiller hin.

[5]) Vgl. Mommsen, Neues Archiv d. Gesellsch. f. ältere deutsche Geschichtsk. XIV 1899, 225 ff.; 453 ff. (= Ges. Schriften VI 362 ff.). Grossi-Gondi bei Ruggiero, Dizionario epigrafico II 1, 468 ff. Seeck RE. IV 622 ff.

solche Provinz war[1]). Trotzdem soll damit natürlich nicht gesagt sein, daß der theoderizianische Comes mit dem Comes des Borchardtschen Xestes identisch wäre; denn dieser ist trotz des »westlichen« Namens seines domesticus, nach dem Fundort (?) des Gefäßes zu schließen, gewißlich ein Statthalter-Kommandant im Dienste eines oströmischen Kaisers gewesen.

3. Jetzt zur Metrologie. Borchardt wirft die Frage auf, ob sein Xestes und die durch ihn bezeugte Soldatenunze mit anderen metrischen Größen in Einklang zu bringen sei. Dies ist der Fall, wenngleich die exakte metrologische Interpretation des Gefäßes zur Zeit noch nicht mit absoluter Eindeutigkeit zu geben ist.

4. Wir gehen aus von der Feststellung, daß das Maß offenbar auch dem kyprischen Bischof Epiphanios bekannt gewesen ist. Denn in dessen 392 n. Chr. geschriebenem Maß- und Gewichtsbüchlein[2]) findet sich der Satz: *der castrensische* (ξέστης) *aber ist ebenfalls gleichmäßig* 24 *unzen, wenig darüber und wenig darunter*[3]). Ein castrensischer ξέστης ist natürlich ein im Lager benutzter, kurz gesagt, ein Lagerxestes[4]), und wie trefflich zu dieser Benennung die — es sind ihrer ebenfalls 24 — Soldatenunzen des Borchardtschen Gefäßes passen, bedarf keines Wortes.

5. Die Reduktion des Maßes auf Unzen macht es von vornherein so gut wie sicher, daß es sich dabei um eine Bestimmung nach dem Gewicht, d. h. natürlich nach dem Nettogewicht der Füllungsmasse handelt. Denn ob es zwar auch eine οὐγκία μετρική gegeben hat, so war diese doch ein epichorisches, nämlich stadtrömisches Medizinermaß[1]), für das in der übrigen Welt keinerlei Spuren vorhanden sind, während die οὐγκία σταθμική d. i. das Zwölftel des im ganzen römischen Imperium gangbaren römischen Pfundes für die Bestimmung aller anderen Gewichte im weitesten Umfange gleichmäßig die bevorzugte Einheit gebildet hat. Und die Bestätigung gibt in unserm Falle die Bemerkung des Epiphanios, der Lagerxestes habe *gleichmäßig* 24 *unzen* gehabt, *wenig darüber und wenig darunter*. Denn wie diese Worte ganz offenbar nichts anderes besagen, denn das Maß habe im Durchschnitt 24 Unzen, manchmal eine Kleinigkeit mehr und manchmal etwas weniger gehabt, so ist es auch gewiß, daß eben dieses Schwanken des Definitionswerts nur dann einen Sinn haben kann, wenn die Bestimmung auf Wägung geht und nicht auf Messung. Denn das Volumen eines Hohlmaßes bleibt bei jeder Füllung dasselbe, das Gewicht dieser Füllung aber ändert sich, je nachdem man eine schwerere oder leichtere Ingredienz, je nachdem man beispielsweise Getreidekörner geringerer oder größerer Schwere einfüllt.

6. Eine Frage ist es und wird es, wie wir sehen werden, zunächst auch bleiben, wie das Maßvolumen in dem Borchardtschen Gefäße abzugrenzen ist. Über die attischen Maßgefäße weiß Pollux (IV 170) zu erzählen: ἰσοχειλῆ, ἐπιχειλῆ, ἐπίμεστα· ἔστι δὲ ἰσοχειλῆ μὲν τὰ πλήρη, ἐπιχειλῆ δὲ τὰ κατωτέρω τοῦ χείλους, ἐπίμεστα δέ τὰ ὑπέρπλεα, ἐπὶ δὲ τῶν ξηρῶν μέτρων τὰ οὐκ ἀπεψημένα, und im attischen Psephisma über Maß und Gewicht (I.G. II² 1013 Z. 23 = Hermes LI 1916, 123 Z. 25) wird eine χοῖνιξ bestimmt als ἐχούσῃ τὸ μὲν βάθος δακτύλων πέντε, τὸ δὲ πλάτος τοῦ χείλους δακτύλου. Danach war an den attischen Maßgefäßen oben durch eine umlaufende Linie ein Kragen (χεῖλος, Lippe) abgegrenzt, und je nachdem man die Füllung bis zum obern oder

[1]) Vgl. *Comes civitatis Syracusae*, Cass. VI 22; IX 11, 14.

[2]) Vgl. meine Quaestiones Epiphanianae, Leipzig 1911.

[3]) So die syrische Übersetzung, die nach zwei Londoner Handschriften aus dem 7. u. 9. Jahrh. von Paul de Lagarde (Symmikta II, Göttingen 1880, 149 ff.) mustergültig ediert worden ist. Dieser syrische Text ist vollständiger als die griechischen Exzerpte, in denen denn auch die oben ausgeschriebene Stelle (Sym. II 193, 73 ff.) leider fortgefallen ist.

[4]) Selbstverständlich handelt es sich von Haus aus um eine lateinische Bezeichnung: *sextarius castrensis*, wie *modius castrensis* (Metrol. script. II 126, 3; vgl. Ind. sub *modius*), die dann zu ξέστης καστρήσιος oder καστρίσιος (Epiphanios l. c. 193, 67 und Metrol. script. Ind. sub μόδιος 5) gräzisiert wurde.

[1]) Vgl. Galen περὶ συνθ. φαρμ. γέν. III u. VI Kühn XIII 616; 894 = Metrol. script. I 213, 1 ff.; 217, 13 ff. u. a. Dazu Pernice, Galeni de pond. et mens. testimonia, Diss. Bonn 1888, 36 ff. Viedebantt, Forschungen z. Metrologie d. Altertums, Leipzig 1917, 130.

untern Rand des Kragens gehen ließ, sprach man vom ἰσοχειλὲς oder ἐπιχειλὲς μέτρον [1]). — Daß diese Linie im Innern des Gefäßes angebracht sei, erscheint uns Modernen selbstverständlich. Allein ob uns damit zugleich das Recht gegeben ist, dies auch für das Altertum als selbstverständlich vorauszusetzen, will mir einigermaßen zweifelhaft erscheinen; und wenn daher das Borchardtsche Gefäß (11 mm unterhalb des obern Randes) eine solche umlaufende Linie auf der Außenwand zeigt, so ist es uns angesichts dessen, wie ich meine, nicht erlaubt, das Maßvolumen des Gefäßes a priori bis zum obern Rand gehen zu lassen, vielmehr haben wir auch die andere Möglichkeit ins Auge zu fassen, daß das Maß normalerweise als ἐπιχειλὲς und nicht als ἰσοχειλὲς μέτρον, d. h. daß es in seinem regulären Maßvolumen nicht zu 0,955[65], sondern zu 0,873[54] l genommen worden ist.

7. Was mag mit dem (Lager-)Xestes vermessen worden sein? Aller Wahrscheinlichkeit nach das, was das wichtigste Unterhaltsmittel für die Mannschaft war: das Brotgetreide, also der Weizen. Der nun hat je nach dem Boden, auf dem er gewachsen ist, ein verschiedenes Gewicht. Der leichteste Weizen, der in Rom auf den Markt kam, war nach Plinius der gallische und chersonnesische, während der schwerste aus Afrika kam. Jener wog 20, dieser 21 ¾ röm. Pfund (*librae*) im römischen Modius [2]). Dieser Modius hatte ca. 8,70[66] l [3]), mithin so gut wie genau das Zehnfache des Borchardtschen Xestes, wenn man diesen als ἐπιχειλὲς μέτρον nimmt. Und wenn daher der Modius Weizen 20 röm. Pfund wiegt, so wiegt der Xestes als $^1/_{10}$ Modius, 2 Pfund auf, und dies sind 24 Unzen, wie die Inschrift angibt.

8. So die mögliche Lösung, wenn man das Maß als ἐπιχειλὲς μέτρον nimmt. Anders wenn man die Füllung bis zum äußersten Rande gehen läßt. Der schwerste in Rom gehandelte Weizen, der aus Afrika, wog, wie gesagt, 21 ¾ röm. Pfund oder (326,5 . 21,75 =) 7101,375 g [1]) im römischen Modius von ca. 8,70[66] l. Demnach wog er in einem Gefäß von 0,955[65] l $\left(\frac{7101,375 \cdot 0,955}{8,70}\right) = 779,518$ g. Auch dieses Gewicht läßt sich auf den durch die Inschrift des Borchardtschen Xestes geforderten Gewichtsbetrag von 24 Unzen reduzieren. Die Handhabe dazu bietet ein Gewichtstück aus Antiocheia, das ich in meiner Liste der hebräischen, phönizischen und syrischen Gewichtstücke (Zeitschrift Deutsch. Palästina-Vereins XLV 1922, 2 ff.) unter Nr. 94 aufgeführt habe. Es wiegt 340 g und trägt die Inschrift ЄΤΟΥC ΓΙΤ ΜΗ|ΝΟC ΖΑΝΔΙΚ|ΟΥ ΕΠΙ ΜΑΡΚΟ|Υ·ΑΥΡΗΛΙΟΥ· ΙΕ|ΡΑΚΟC ΧΕΙΛΙΑ|ΡΧΟΥ ЄCΗΚΩ|ΘΗ ΗΜΙΛΙ-ΤΡΙΝ|ΟΝΚΙΩΝ · |<. Es ist also, da die Ära von Antiocheia auf dem Jahre 49 v. Chr. steht [2]), im Jahre 263 n. Chr. geeicht worden. Die Gewichtsdefinition habe ich früher (a. a. O. 22) zu Ι[Β]< ergänzen wollen, in der Erwägung, daß 340 g = 12½

[1]) Vgl. übrigens Bruno Keil zu Aristoph. Rittern 814, Herm. LI 1916, 314.

[2]) Ich setze die ganze Stelle (Plin. NH. XVIII 66) her: *nunc ex his generibus, quae Romam invehuntur, levissimum est Gallicum atque Chersonneso advectum, quippe non excedunt modii vicenas libras, si quis granum ipsum ponderet. Sardum adicit selibram, Alexandrinum et trientem — hoc et Siculi pondus —, Baeticum totam libram addit, Africum et dodrantem.*

[3]) Der von Pernice ausgemessene römische Congius in Neapel (oben Sp. 157 Anm. 1), den ich bei Gelegenheit des näheren zu besprechen gedenke, faßt 3,265 l. Laut Inschrift war das Nettogewicht der Füllung P(*ondo*)X, also 10 röm. Pfund, und da diese Bestimmung auf Wein- oder Wassergewicht zu beziehen ist (Hultsch, Metrologie² 124; 116), so läßt dieser Congius für das römische Pfund den Betrag von ca. 326,5 g errechnen. (Nebenbei: daß aus den Münzen für gewisse Perioden ein geringerer Pfundwert von rund 320 g oder wenig mehr gewonnen wird [vgl. L. Naville, Revue suisse de Numismatique XXII 1920-22, 42 ff.; 257 ff. und meine Antiken Gewichtsnormen und Münzfüße, Berlin 1923, 6 ff.; 119 ff.], kann hier außer Betracht bleiben. Das römische Pfund hatte seine Geschichte, und diese harrt noch der Aufklärung). — Für das Quadrantal oder die Amphora (= 8 Congii) ergibt sich an Hand jenes Neapolitaner Congius ein Volumen von (3,265 . 8 =) 26,12 l und für den Modius (= ⅓ Amphora) 8,7066 l.

[1]) Das römische Pfund hatte ca. 326,5 g. Vgl. die vorige Anmerkung.

[2]) Vgl. Kubitschek, RE. I 650. — Der Monat Zandikos oder (makedonisch) Xanthikos ist der jüdische Frühjahrsmonat Nisan, der babylonische Nisannu. Vgl. Ginzel, Handb. d. Chronol. I 137; II 68.

röm. Unzen sind[1]), und in der Meinung, die Konjektur erhalte dadurch eine gewisse Stütze, daß auch in dem vorangehenden Wort ΗΜΙΛΙΤΡΙ(Ο)Ν das Ο ausgefallen sei. Allein dies war jedenfalls ein Irrtum, da, wie U. Wilcken mich belehrt, das ἡμίλιτριν vielmehr junge Form ist[2]). Demnach wird man die überlieferte Zahl |< = $10^{1}/_{2}$ also für richtig halten müssen, und damit legt das Gewichtstück denn offenbar Zeugnis ab für eine (von der vulgären römischen abweichende) Unze von (340 : 10,5 =) 32,380 g; und 24 dieser Unzen wiegen 777,120 g, d. h. bis auf etwa 2—3 g ebensoviel wie der bis zum Rand gefüllte Borchardtsche Xestes an (afrikanischem) Weizen aufgewogen hat.

9. Zugunsten dieser Lösung läßt sich ein Doppeltes ins Feld führen. Zum einen, daß die ausdrückliche Benennung der der metrischen Definition des Borchardtschen Xestes zugrunde liegenden Unze als ὀγκία στρατιωτική darauf schließen lasse, daß es sich hier gewißlich um ein von der vulgären römischen Unze verschiedenes Gewicht handle[3]). Und zum andern spricht für diese Lösungsmöglichkeit, bei der also das Maß als ἰσοχειλὲς μέτρον, d. h. zum vollen Volumen von 0,955 l zu nehmen ist, der nicht zu unterschätzende Umstand, daß das Gefäß, wie es scheint, in demselben Lokal (Antiocheia am Orontes) ans Licht getreten ist wie das für diese Lösung die Unterlage abgebende Gewichtstück[4]).

[1]) Das röm. Pfund hat 326,5 g (oben Sp. 161 Anm. 3), sein Zwölftel, die Unze, mithin 27,208 g, und 27,208 . 12, 5 = 340, 1.

[2]) Wie übrigens analog auch in unserer Inschrift ξεστίν statt ξεστίον stehe, also nicht itazistisch statt ξέστην.

[3]) Wiewohl dem freilich auch entgegengehalten werden kann, daß dieser Ausdruck möglicherweise nichts anderes als die urkundliche Feststellung geben will, wo und mit welchen Gewichtsteinen die Auswiegung des Gefäßes vorgenommen worden war: mit den σηκώματα oder mit den σύμβολα des Lagers.

[4]) Für die andere Möglichkeit, nach der das Maß als ἐπιχειλὲς μέτρον zu nehmen wäre, ließe sich gegebenenfalls seine Benennung als ἑορτάσιον μέτρον ins Feld führen, wenn man nämlich ἑορτάσιος = *festivus* nimmt. Denn in diesem Falle könnte man annehmen, daß der Xestes als solcher und für gewöhnlich zu 0,87 l genommen worden wäre, daß aber an festlichen Tagen der Mannschaft $^{1}/_{10}$ (0,87 + $^{1}/_{10}$ = 0,957) oder $^{1}/_{12}$ bzw. 1 Unze (0,87 + $^{1}/_{12}$ = 0,9425) mehr an Weizen verabreicht worden wäre, mit anderen Worten, daß dem Mann gewöhnlich ein ἐπιχειλές, bei besonderen Anlässen ein ἰσοχειλές oder ἑορτάσιον μέτρον zugemessen worden wäre. Indes (wohlgemerkt!) dies ist eine Möglichkeit, nicht meine Meinung.

10. Wie man sich in der dargelegten Alternative auch entscheiden möge: ob man den Borchardtschen (Lager-)Xestes als ἐπιχειλὲς μέτρον nehmen will, oder, was ich vorziehen möchte, als ἰσοχειλὲς μέτρον: so oder so gesehen, stellt er das Hohlmaß für ein Gewichtsquantum von 24 (römischen oder anderen) Unzen (leichtern oder schwereren) Weizens dar.

Charlottenburg.

Oskar Viedebantt.

ZUR DELPHISCHEN RINDERRAUB-METOPE.

An der Delphischen Rinderraubmetope ist meines Wissens bis jetzt ein hübscher Zug übersehen worden. Da auch die publizierten Aufnahmen ihn nicht geben, setze ich hier Photographie (Abb. 1) und Notizen, die ich 1914 nahm, her.

Über die Rinderbeine rechts vom linken Bein des zweiten Mannes läuft in 10 cm Höhe über der Standfläche deutlich sichtbar eine annähernd horizontale Linie. Sie ist auf allen 5 Beinen zu konstatieren und geht noch $2^{1}/_{2}$ cm weiter nach r. auf dem Grunde, dann verliert sie sich, im ganzen steigt sie von l. nach r. ein wenig. Sie scheint mit demselben Rotbraun gezogen, das zur Bemalung der Haare gebraucht ist. Auch bei den Rinderbeinen l. vom linken Bein desselben Mannes ist eine ganz schwache Spur 11 cm über der Standfläche auf dem vordersten Rinderbein, von l. nach r. ein wenig absteigend wahrzunehmen. So wenig man in der Lage ist, die einzelnen Rinderbeine zu verifizieren[1]), so wenig wird man auch über den genauen Verlauf des Strickes etwas ausmachen können. So viel ist klar: Die Rinder sind, damit sie nicht davonlaufen, an den Beinen gefesselt, wie man es noch heute beim Weidevieh sieht. Daß der Strick in den Grund läuft, spricht dafür, daß es dem

[1]) Schema bei Katterfeld, Die griechischen Metopenbilder 4.



Abb. 1. Ausschnitt der Delphischen Rinderraubmetope.

Künstler gewohnt war, das Vieh an einem Hinter- und einem Vorderbein gebunden zu sehen [1]).

Eine sichere Linie der gleichen Farbe verläuft 8 cm weit zu verfolgen am l. Bein des zweiten Mannes, ansetzend unterhalb der Kniekehle und dann ungefähr der rückwärtigen Grenze des Wadenmuskels folgend [2]).

[1]) Wie nach Aussage des Herrn Kontoleon z. B. die Bauern in Arachowa und anderswo das Weidevieh koppeln, während die Bauern in Kastri nur die Vorderfüße zu koppeln pflegen. — Fesselung der Vorderfüße auch bei dem einen Pferd der Silbervase von Nikopol (CR 1864, Taf. II vgl. Text S. 18) und Imhoof-Blumer-Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen Taf. II 20. Vgl. auch v. Moltke, Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei, 3. Aufl., Berl. 1877, 248/9: »Die Pferde (der Araber) aber stehen gefesselt an den Füßen, ein Strick aus Ziegenhaar vereint mittelst zwei wattierter Schleifen den rechten Vorder- und Hinterfuß, und wird rückwärts mittelst eines Pflockes an der Erde befestigt.

[2]) Kenntlich auf einer Aufnahme des Kunsthistorischen Seminars Marburg Serie Griechenland Nr. 200, auf der auch das Seil an den Rinderbeinen einigermaßen deutlich ist.

Schwerlich Seilende: das würde lotrecht hängen. Beinschiene wahrscheinlicher als Muskulaturangabe.

Marburg. P. Jacobsthal.

FRAGMENT DES HERMAIOS IN HEIDELBERG.

Fragment Heidelberg B 62, aus Athen, Abb. 1.

Größte Breite: 5,6 cm, Länge: 5,8 cm.

Erhalten ist vom Innenbild (Durchmesser ca. 8 cm) einer rotfigurigen Schale: Glutäen und rechtes im Knie scharf abgebogenes Bein eines nach links laufenden Mannes, der mit den Zehen leicht und federnd auf dem tongrundigen, das Bild einfassenden Randstreifen steht. Reiche in Relieflinien ausgeführte Innenzeichnung, bei der besonders auffallen das mit einem Doppelstrich wieder-

gegebene Schienbein, die mit je zwei kleinen Strichen angegebenen Fältchen über und unter dem Knie und der durch zwei auseinanderstrebende bogenartige Striche bezeichnete Übergang der inwendigen Muskelzüge vom Ober- zum Unterschenkel. Die Vorzeichnung ist noch deutlich sichtbar. Hinter dem Fuße ein schräg im Schwunge des Rundes hereinhängender Gewandzipfel mit Bleikügelchen. Ein zweiter hinter Rücken und Glutäen schräg herabhängend mit eigentümlich schematisch wiedergegebenem wellig gefälteltem Rand, Saum und Kügelchen. Dahinter ein anderer groß und rund sich bauschender Teil des Gewandes. Links Ferse des linken Fußes, der ebenso auf den Randstreifen aufgesetzt ist. Zwischen beiden Füßen, von der Schalenmitte aus zu lesen, die Aufschrift **ESEN** in roter Farbe. (Darunter zum Rande hin einige Sprünge im Firnis.) Auf der gefirnißten Außenseite keine Zeichnung. Der Fußansatz ist weggebrochen.

Das Motiv des mit Hilfe des weitergebildeten alten Knielaufschemas[1]) in das Rund hineinkomponierten laufenden Mannes geht auf Epiktet zurück (vgl. die signierte Schale in Ferrara, Hoppin, Handbook I 307. Hier Abb. 2), wie überhaupt das rotfigurige Innenbild von ihm eingeführt, kompositionell entwickelt und zur ersten Blüte gebracht wurde. Danach läßt sich die Darstellung zu einem Komasten ergänzen, der wie auf dem Fragment einer Panaitios-Schale im Louvre (Abb. 3 nach Pottier, Vases ant. du Louvre III Taf. 112 G 130) die kurze Chlamys mit zwei Zipfeln über seinen rechten Arm gehängt hat.



Abb. 1. Vasenscherbe B 62 in Heidelberg.

Die Zeichnung ist sehr sicher und leicht in sehr feiner, haardünner Relieflinie ausgeführt. Der mit hart aufstoßenden halben und darinliegenden Viertelbogen wiedergegebene, demnach wellenförmig gefältelte Rand jedoch bleibt in seiner abkürzenden Schematisierung ohne seine entwicklungsmäßige Vorstufe unverständlich. Sie findet sich bei Euthymides[1]). Die erwähnten Besonderheiten der Innenzeichnung aber

[1]) Vgl. Ed. Schmidt, Der Knielauf. Münchener Arch. Stud. 345 f., 394 f.

[1]) Vgl. unterer Chitonrand der Korone und herbeieilender Mädchen auf der Theseusamphora Abb. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III 108—9.

treten auch bei einigen Vasen aus der Werkstatt des Kachrylion auf[1]). Doch ist dort die Zeichnung organischer, den Körperformen auch im Schwunge der kleinsten Linie noch nachgehend und überhaupt beweglicher (was ebenso an dem Randgefältel des Gewandes deutlich wird).

Die Zuweisung führt auf Grund dieser Einzelheiten und Eigenheiten der Zeichnung vollkommen sicher zu dem Maler der mit HEPMAIOS [ΕΠΟΙΕΣ]ΕΝ gezeichneten Schale dem Bleikügelchen kehrt am Gewandzipfel vor dem linken Knie wieder. Ebenso wird die Zuweisung gesichert durch die beiden Stücken eigentümliche Sprödigkeit der Formen (Wade, Einbiegung der Kniekehle, Glutäen!).

Die Schale des Britischen Museums ist augenscheinlich älter als das vorliegende Fragment. Das zeigt die im Vergleich zu diesem hilflosere und noch unsichere Zeichnung, die bis zum Hölzernen und Starren



Abb. 2. Innenbild der Schale des Epiktet in Ferrara.



Abb. 3. Fragment einer Panaitiosschale im Louvre.

im Britischen Museum (Abb. 4 nach Hoppin II 17). Auch bei dem Hermes dieses Innenbildes ist das von innen gesehene Schienbein mit einem solchen Doppelstrich, die Falten um das Knie ebenso mit zwei kleinen (hier etwas größeren, in ihrer geraden Führung unbeholfeneren) und der Übergang zu Knie und Unterschenkel wiederum mit den bogenartig ausgespreiteten Strichen angegeben. Evident dieselbe Hand zeigt aber das Gefältel des Gewandrandes, das in dieser Abbreviatur der Wiedergabe einzigartig und nur einer einzigen Hand möglich ist. Auch der kleine Zug des deutlich angegebenen Saumes mit gehende Sprödigkeit der Formen, der wenig sichere Stand der ganzen Figur im Vergleich zu dem sicheren und elastischen Aufsetzen des rechten Fußes auf dem Fragment, dessen leicht zu erschließende, spannungs- und beziehungsreiche Komposition in das Rund es in die Mitte stellt zwischen der epiktetischen Schale und dem Fragment im Louvre.

Damit ist ein Anhalt für die Datierung gegeben. Einen weiteren gewinnen wir für die Zeit, in der der Töpfer Hermaios tätig war, durch seine signierte Schale zu Petersburg[1]). Diese hat schon Beazley[2]) mit Recht

[1]) Vgl. signierte Schale in Berlin, Abb. Hoppin I 149, ebenso in Cambridge, Hoppin I 151.

[1]) Abb. Hoppin II 18.

[2]) Beazley, Att. Redfig. Vases in Am. Mus. 14: »Closely akin and perhaps by the same hand.«



Abb. 4. Innenbild der Hermaiosschale im Brit. Museum.

dem Maler der Chelisschale in München[1]) zuzuteilen versucht, die gleichzeitig mit der reifen epiktetischen Schale im Britischen Museum[2]) anzusetzen ist auf Grund des im wesentlichen übereinstimmenden Palmettenornaments, das die Veränderungen der fortschreitenden allgemeinen Entwicklung ja durchweg am empfindlichsten registriert. Im Verein damit spricht auch die oben festgestellte Vorläuferschaft des Euthymides und Kachrylion für die Datierung des Fragmentes in die letzten Jahre des VI. Jahrhunderts. Für eine späte zeitliche Ansetzung spricht die Tatsache, daß es nicht nur aus einer geringeren Werkstatt (wie die drei anderen bei Hoppin, Handbook angeführten signierten Schalen zeigen), sondern auch von einem Maler stammt, dessen Formen der zeichnerischen Darstellung in einem feinen Manierismus liegen.

Heidelberg. W. Kraiker.

[1]) Abb. Hoppin I 185; Furtw. - Reichh., Griech. Vasenmalerei Taf. 43.

[2]) Abb. Hoppin II 313; Furtw.-Reichh. a. a. O. Tafel 73.

DIE NEUESTE ARCHÄOLOGISCHE TÄTIGKEIT IN SPANIEN.

Seit 1915 hat sich in Spanien eine außerordentlich rege archäologische Tätigkeit entwickelt, die nicht nur Privatunternehmungen zählt, wie es früher üblich war (Ausgrabungen Schulten in und um Numantia, Ausgrabungen des Marques de Cerralbo in den keltischen castilischen Nekropolen, Forschungen P. Paris, Albertini, Engel, Siret, Bonsor in den iberischen Städten), sondern die Frucht festorganisierter Unternehmungen von wissenschaftlichen Instituten oder vom Staate selbst ist. Schon früher hatte der Staat für Numantia eine Forschungskommission unter der Leitung von Prof. J. R. Mélida ernannt, welche die Ausgrabungen ven Prof. Schulten in Numantia fortsetzen sollte. Auch in Catalonien hatte das Museum unter der Leitung von J. Puig i Cadafalch, Architekt u. Präsident des Instituts d'Estudis Catalans, die methodische Ausgrabung der griechischen Kolonie Emporion veranstaltet, bei welcher er durch die Mitarbeit von Prof. M. Cazurro, dem

ehemaligen Direktor in Gerona, und von E. Gandia, dem Konservator am Museum zu Barcelona, unterstützt wurde. Sonst hatte das Institut d' Estudis Catalans in Barcelona einige prähistorische Ausgrabungen veranstaltet.

Im Jahre 1915 beginnt die Tätigkeit der Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, einer staatlichen Einrichtung zur Unterstützung des im Jahre 1911 eingebrachten Gesetzes zum Schutz der Altertümer und zur Kontrolle der Ausgrabungen. Die Junta de Excavaciones hat seitdem eine große Anzahl von archäologischen Unternehmungen in iberischen und römischen Plätzen veranstaltet (im Heiligtum von Des Peñaperros, Mérida, Itálica und a. m.) und in ihren Berichten (Memorias) ein ständiges Organ für die Veröffentlichung nicht nur der Ausgrabungen der Junta selbst, sondern auch vieler Privatforscher gebildet. Auch sind den Memorias die vorläufigen Berichte der Numantia-Erforschung einverleibt worden. Das Verdienst, die wissenschaftliche Arbeit der Junta organisiert zu haben, gebührt besonders den Herren Marqués de Cerralbo, Professor Gómez-Moreno, Herzog von Alba, Dr. F. Alvarez-Ossorio. Die wichtigsten Ausgrabungen der Junta sind unter andern von Professor Mélida, Dr. B. Taracena, J. Cabré, J. Serra Vilaró geleitet worden.

Neben der Junta de Excavaciones hat der Staat eine Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas gegründet, die sich besonders der Erforschung der ältesten Perioden der Vorgeschichte gewidmet hat. Unter dem Vorsitz des Marqués de Cerralbo und der Leitung von Professor Hernández - Pacheco zählte sie als Mitarbeiter besonders Professor H. Obermaier, Graf Vega del Sella, P. Wernert und J. Cabré.

Das Institut d'Estudis Catalans in Barcelona hat im Jahre 1915 einen ständigen Ausgrabungsdienst für Katalonien unter der Leitung von Professor P. Bosch-Gimpera organisiert (Servei d'Investigacions arqueològiques del Institut d' E. C.). Das Verdienst der Gründung hat besonders der Vorsitzende des Instituts J. Puig i Cadafalch. Auch auf nichtkatalonisches Gebiet wie Aragonien, Valencia und Mallorca hat sich der Ausgrabungsdienst erstreckt. Als ständige Mitarbeiter waren die Herren Colominas, Duran, Pallarés, Pericot und Serra-Ràfols beim Ausgrabungsdienst tätig.

Sonst wären, von reinen Privatunternehmungen abgesehen, die besonders auf das Gebiet der Prähistorie sich erstreckende Tätigkeit der Museen Solsona und Vich in Catalonien unter der respektiven Leitung von J. Serra - Vilaró und J. Gudiol sowie die der Sociedad de Estudios Vascos, geleitet von Prof. T. de Aranzadi, für das Baskenland zu nennen.

Die Tätigkeit der Museen hat seit 1915 außerordentlich zugenommen. Das Museum in Madrid ist unter der Leitung von Professor Mélida und Dr. Alvarez-Ossorio völlig neu geordnet worden; viele Neuerwerbungen wurden ihm einverleibt. Das gleiche gilt für die archäologische Abteilung des Museums in Barcelona (Museu d'Art i Arqueologia) unter der Leitung von Professor Bosch-Gimpera, wo die Funde des Ausgrabungsdienstes gesammelt werden. Als neue, wissenschaftlich organisierte Lokalmuseen sind in erster Reihe die, meistenteils prähistorische Sammlungen enthaltenden, Museen von Solsona und Vich und das Numantia - Museum in Soria zu nennen. Wichtiges prähistorisches Material findet man auch in folgenden Museen und Privatsammlungen:

Zaragoza, Pamplona, S. Sebastián, Bilbao, Orense, La Guardia (Prov. Pontevedra), Córdoba, Mairena del Alcor (Prov. Sevilla, Sammlung Bonsor), Granada, Herrerias (Prov. Almeria, Sammlung Siret), Orihuela (Prov. Alicante), Yecla (Prov. Albacete) und in Madrid im Museo de Ciencias Naturales und Museo Antropológico. Wichtige römische Materialien werden außer in Madrid (Museo Arqueológico) und Barcelona (Museu d'Art i Arqueologia und Museo Arqueológico Provincial) in den Museen Tarragona (Funde aus der Stadt), Sevilla (Funde aus Italica im Museo Provincial und in der Sammlung der Marquesa de Lebrija) aufbewahrt.

Die reichen Funde von Merida werden in dem noch nicht eingerichteten Museum der Stadt untergebracht. Die Funde aus der

griechischen Kolonie Emporion befinden sich in den Museen in Barcelona und Gerona und in der Sammlung Cazurro (Barcelona), die aus der phönikischen Nekropole von Cadiz in dem dortigen Museum. Ferner besitzt das Museo Arqueológico in Madrid den phönikischen Schatzfund von La Aliseda (Cáceres). Die karthagischen Funde aus Ibiza befinden sich in dem Museo Arqueológico in Madrid, im Museum von Barcelona (Museu d' Art i Arqueologia) und dem Museum von Ibiza.

Der laufenden Information über die archäologische Tätigkeit Spaniens dienen besonders folgende Veröffentlichungen:

Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades (seit 1916), Anuari del Institut d'Estudis Catalans (seit 1907) und hauptsächlich für die Prähistorie die Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (seit 1914), Actas y Memorias de la Sociedad española de Antropologia, Etnografia y Prehistoria, Madrid (seit 1922), Butlleti de la Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria, Barcelona (seit 1923), wo eine vollständige Literatur erscheinen soll, auch die nicht prähistorische Perioden des Altertums betreffend.

Die folgende Darstellung bezieht sich auf das Gebiet der sogenannten iberischen Kultur und Verwandtes. Eine Übersicht über den jetzigen Stand der Forschung für die vorhergehenden Perioden findet man: Prähistorische Zeitschrift XIII bis XIV 1921/22, 177 ff. (Obermaier, Paläolithikum und steinzeitliche Felsenkunst in Spanien), XV 1923, 81 ff. (Bosch, Die Vorgeschichte der iberischen Halbinsel seit dem Neolithikum).

DER GEGENWÄRTIGE STAND UNSERER KENNTNIS DER IBERISCHEN KULTUR.

I. Die einzelnen Gruppen der iberischen Kultur und die benachbarten Kulturen.

In den letzten Jahren hat die Erforschung der iberischen Kultur bemerkenswerte Fortschritte gemacht. Die Funde haben sich nicht nur sehr vermehrt, sondern sie sind so beschaffen, daß sie den Problemen der Chronologie und der Systematisierung, wie man sie, den jetzigen Kenntnissen nach, in besagter Kultur aufstellt, eine feste Basis geben.

Man hat außerdem eine interessante Tatsache beobachtet: Die archäologische Forschung, die unabhängig von den historischen Texten arbeitet, ist zu Resultaten gekommen, die in den Hauptzügen mit denjenigen übereinstimmen, die man durch das Studium der literarischen Quellen erhalten hat. Dieser Umstand läßt die Punkte, in denen sich beide Methoden treffen, so gesichert erscheinen, daß man diese wohl als definitiv gelöst betrachten darf.

Schon 1915 glaubte man die iberischen Funde nach geographischen Gesichtspunkten[1]) gruppieren zu können, um auf diese Weise lokale Evolutionen der iberischen Kunst und mögliche Beziehungen der einzelnen Gruppen untereinander aufzudecken. Die bemalte Keramik gab für diese Gruppen die Basis. Heute muß man noch die übrigen Materialien den durch die Keramik gefundenen Gruppen einfügen und die Existenz neuer Gruppen anerkennen.

Schon damals begann man die äußersten Daten für jede lokale Evolution aufzustellen und die Aufmerksamkeit darauf zu richten, daß griechische Keramik in iberischen Stationen vorkam, und andererseits iberische Keramik in den verschiedenen Schichten von Emporion auftrat. Letzterer Umstand gab vor allem ein sicheres Vergleichsmoment und einen festen Anhaltspunkt für die iberische Evolution.

Nachdem die Methode einmal feststand, zeigte sie sich ergiebig in den Resultaten. Der Weg, der zur Lösung der mit der iberischen Kultur zusammenhängenden Probleme führt, scheint nun klar vorgezeichnet.

Die letzten Funde[2]) haben das Material vermehrt und die Existenz der vorher aufgestellten Regionalgruppen, nämlich: 1. Andalusien; 2. der Südosten; 3. die Küste von

[1]) Vgl. Bosch, El problema de la cerámica ibérica (Memorias de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas, Madrid 1915).

[2]) Vgl. die Bibliographie bis 1920 bei Bosch, La Arqueología Pre-Romana hispánica (Appendix zu der Übersetzung von Hispania von Schulten, Barcelona »La Académica« 1920) und Bosch, Prehistoria Catalana (Enciclopedia Catalana, Barcelona 1919).

Valencia und Katalonien mit dem Süden von Frankreich; 4. das Ebrogebiet; 5. die Mitte Spaniens, bestätigt. Sie haben auch die Beziehungen der Gruppen untereinander präzisiert und die Existenz einer neuen Gruppe in Portugal aufgedeckt. Mit den Forschungen im Heiligtum vom Collado de los Jardines in Despeñaperros und der Nekropole von Galera in Andalusien durch Cabré, Calvo und Motos und denen des Instituts d'Estudis Catalans im Ebrogebiet und Katalonien durch Bosch, Colominas, Duràn, Serra-Ràfols ist die 1915 aufgestellte Chronologie (die sich besonders auf die von den von Puig i Cadafalch, Cazurro und Gandia bei den Ausgrabungen von Emporion und ganz besonders bei dem Studium der Schichtenbildung erhaltenen Resultate stützte, die mit den Daten der französischen Stationen, wie sie zuletzt Herr Mouret in Ensérune erhielt, übereinstimmten) vollauf bestätigt worden. Die Forschungen des Verfassers in den iberischen Ortschaften von Niederaragon haben sehr deutlich gezeigt, daß die iberische Kultur vom 5. Jahrhundert ab sich entwickelt und bis zur Romanisierung dauert. Man könnte an eine neue chronologische Unterteilung denken, besonders für das Ebrogebiet und Katalonien aber auch teilweise für die anderen Gebiete.

Andrerseits erscheint der wesentliche Unterschied, der schon 1915 zwischen der iberischen Küstenkultur und der des Innern, die man vor der Entwicklung der iberischen Kultur von Numancia[1]) in Kastilien als keltisch bezeichnen muß, hervortrat, heut endgültig festgelegt[2]), und damit scheint das chronologische Problem des Beginnes der numantinischen Zivilisation in dem Sinne gelöst, daß diese nicht das 3. Jahrhundert überschreite. Daraus ergibt sich, wie wir schon 1915 vermuteten, daß die iberische Kultur um so älter erscheint, je mehr sie sich der Küste des Südostens und Südens von Spanien nähert. Auf diese Weise ist man zu ähnlichen Resultaten gelangt wie Professor Schulten[1]) durch das Studium der Texte. Er beobachtete den Unterschied zwischen den Iberern der Küste und den Kelten des Innern auf Grund der Quellen vom 6. bis 3. Jahrhundert und ebenso die Existenz von iberischen Stämmen im Innern erst vom 3. Jahrhundert ab. Er schloß aus allem diesen auf eine Bewegung der Iberer nach dem Innern zu, die sie schließlich im 3. Jahrhundert zu Herren des größten Teiles der Halbinsel macht.

A. Die Kultur des Südostens und Andalusiens.

Man erkennt jeden Tag deutlicher, daß von den regionalen Gruppen der iberischen Kultur die des Südostens und Verwandtes und die von Andalusien die blühendsten sind. Man kann schon eine geographische

[1]) Man vergleiche die genannte Arbeit über die iberische Keramik und die Berichte über die Arbeiten des Marques von Cerralbo, Déchelette und Sandars in dem Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans V 1913—15, 940—952 und besonders 943.

[2]) Bosch, Los Celtas y la civilización céltica en la península ibérica (abgedruckt im Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1921, letztes Vierteljahrsheft); Deutsches Resumé: Die Kelten und die keltische Kultur in Spanien (Mannusbibliothek, Nr. 22, 53 ff.).

[1]) Schulten: Numantia, Ergebnisse der Ausgragrabungen I, Die Keltiberer und ihre Kriege mit Rom (München, Bruckmann 1914). In Betracht kommt besonders der 1. Teil von Schultens Hispania (Pauly Wissowas Realencyclopädie; spanische Übersetzung in La Académica, Barcelona 1920, mit Berichtigungen). Man vergleiche auch die andern Schriften von Schulten über den alten Periplus (Fontes Hispaniae antiquae, veröffentlicht von Schulten-Bosch, Barcelona-Berlin 1922), und Tartessos (Hamburg, Friedrichsen 1922). Die archäologischen Resultate sind von Bosch zusammengefaßt worden in: La arqueologia preromana hispanica, Barcelona 1920; Bosch, Los Celtas usw., Bosch, L'estat actual de la investigació de la cultura ibèrica (Anuari del Institut d'Estudis Catalans VI 1915—20, 671 ff.) (das Wesentliche dieser Arbeit wird hier wiedergegeben). Bosch, Ensayo de una reconstrucción de la etnologia prehistórica de la península ibérica (Boletin de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Satander 1922). Bosch, Assaig de reconstitució de la etnologia de Catalunya (Discurso de la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona 1922). Für die verschiedenen Regionen vergleiche man die folgenden Arbeiten: Bosch, Prehistoria Catalana (Barcelona 1919). Bosch, L'estat actual del coneixement de la civilització ibèrica del Regne de Valencia (Anuari Inst. E. C. VI 1915—20, 624 ff.). Bosch, Els proplemes arqueològics de la provincia de Castello (abgedruckt im Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura 1924). Bosch, Les investigacions de la cultura ibèrica al Baix Aragó (Anuari Inst. E. C. 1919—20, 641 ff.). Bosch, Notes de prehistoria aragonesa (Bulleti de la Associació catalana d'Antropologia etnologia i Prehistoria I 1923, 15 ff.)

Grenzlinie zwischen beiden Gruppen feststellen, und ebenso wie zwischen dem Südosten und seinen nördlichen Nachbarn bestehen zwischen dem Südosten und Andalusien Beziehungen und Verschiedenheiten.

a) Grenzen und Beziehungen der Kultur des Südostens und der von Andalusien. Die Gruppe des Südostens.

Die typische Kultur des Südostens scheint sich nach Norden hin nicht über die Berge zu erstrecken, die die Ebene von Valencia von der von Alicante trennen, in deren Grenzlinie sich Denia, der Ort der alten Griechenkolonie Hemeroscopion, findet. Am Fuß jener Berge, und zwar auf der Seite nach Alicante hin, finden sich die Orte, die durch die Entdeckungen der Löwen und Sphingen von Bocairente und Agost ebenso berühmt wurden wie durch Keramik mit Vogel- und »Carnassiers«-Darstellungen, wie sie sehr häufig in Elche vorkommen. Diese Funde aber dringen anscheinend nicht in die Ebene von Valencia vor, wo eine neue Region beginnt, die zwar ganz tief den Einfluß der südöstlichen Kultur erfahren hat, aber viel ärmer und wesentlich anders erscheint.

Die gebirgige Gegend zwischen den Provinzen Valencia und Alicante stellt ein interessantes Problem dar: sie erscheint in einer Hinsicht mehr mit Valencia als mit Alicante verbunden. Die Grenzen der südöstlichen Kultur nach der Mitte von Spanien, d.h. nach der Mancha und den Bergen der Provinz Cuenca zu, sind noch schwer zu präzisieren; sicher ist nur, daß bis weit in die Provinz Albacete hinein sich einer der wichtigsten Mittelpunkte jener Zivilisation findet (Balazote und Salobral: Orte, in denen der Stier und die Sphingen gefunden wurden, Montealegre mit dem Cerro de los Santos und das Llano de la Consolación etc.). Nach Süden endet, sobald das Gebiet betreten wird, das von dem orographischen System der Sierra Nevada abhängt, d. h. beim Verlassen des Flußbettes des Segura und beim Betreten des Flußbettes des Almanzora in der Provinz Almeria, die Kultur des Südostens, und die von Andalusien beginnt. Das ist bei Villaricos der Fall, das trotz eines Keramikfundes mit der Vogeldekoration von Elche doch völlig zur andalusischen Kultur gehört.

b) Andalusien. Dieses scheint schon in dem Berggebiet des Flußbettes vom oberen Guadalquivir anzufangen, in dem Teil der das Flußbett des oberen Segura berührt (Castellar de Santisteban); die Nordgrenze folgt der Sierra Morena, aber die Orte, die man bisher kennt, entfernen sich nicht von den Abhängen zum Flußbett des Guadalquivir (das Heiligtum von Despeñaperros in Santa Elena). Das ganze Flußtal des Guadalquivir gehört völlig zu der iberisch-andalusischen Kultur (Osuna, Carmona, Niebla); die Grenze nach Nordwesten, d. h. nach dem östlichen Teil der Sierra Morena (die Berge von Córdoba, Huelva und Algarve), läßt sich aber noch nicht genau festsetzen. Man kann nur sagen, daß eine Einfuhr oder ein Einfluß von andalusischen Typen in Portugal [1]) sehr stark gewesen ist (die Funde von Faro in Algarve, von der Nekropole, von Alcacer do Sal und von den »Castros« von Santa Olalla und anderen). Trotzdem erscheinen von Algarve an andere nicht-iberische Zivilisationen.

c) Beziehungen und Verschiedenheiten zwischen dem Südosten und Andalusien.

Von den beiden Kulturen, der südöstlichen und der andalusischen, steht unzweifelhaft fest, daß die erstere einen höheren Grad erreichte; die größere Vollendung und Mannigfaltigkeit der Typen in den Stein- und Bronzeskulpturen beweist dies, wie auch der größere Reichtum in den Typen der Keramik. Man sieht dies deutlich, wenn man die Steinskulpturen des Südostens, d. h. die Dame von Elche, die Figuren des Cerro de los Santos, den Krieger von Elche, die Sphingen von Salobral und von Agost, die Tiere und Löwen von Balazote und von Bocairente, mit denen von Andalusien vergleicht, z. B. den Reliefs von Osuna, den Löwen von Baena und Córdoba, den Sphingen von Villacarrillo, dem Relief von Alcalá la Real. Gerade so zeigen die Bronzen des Ortes la Luz bei San Antonio el Pobre in Marcia, der vielleicht ein Sanktuarium darstellt, eine vorgeschrittenere Kunst als die Statuetten der andalusischen Sanktuarien von Despeñaperros

[1]) Vgl. Bosch, Los Celtas.

und Castellar de Santisteban. Bei der Keramik herrscht in Andalusien ausschließlich die geometrische Dekoration, während der Südosten einen großen Reichtum an Tiermotiven (die Vögel und die Carnassiers von Elche und Archena), an Pflanzenmustern (Epheublätter, stilisierte Blumen und Palmetten) und geometrischen Mustern (Spiralen und anderen Motiven, die häufig mit Blumenmotiven kombiniert sind) aufweist; bei den geometrischen Mustern haben die Wellenlinien und die konzentrischen Kreise, die in Andalusien das typische und beinahe einzige Muster sind, kaum Bedeutung.

Es ist möglich, daß diese Beziehungen und gleichzeitigen Verschiedenheiten, die die Überlegenheit der südöstlichen Gruppe beweisen, sich auch in der Architektur spiegeln. Diese ist zwar im Südosten noch sehr unvollkommen bekannt, aber sie bietet doch eine Fülle von monumentalen Resten, besonders von Kapitälen, die in so großen Mengen nicht in Andalusien auftreten, wo die Reste von Schmuckarchitektur (Osuna) ärmer sind.

d) Mögliche Untergruppen im Südosten.

Vielleicht besteht die Möglichkeit, innerhalb der südöstlichen Gruppe eine gewisse Verschiedenheit zwischen dem Teil an der Küste (Elche und Archena oder den südlichsten und östlichsten Teilen der Sierras von Salinas, la Pila, las Cabras und von Tarbella) und dem Teil des Innern, der geographisch mit der Mancha zusammenhängt, und dem südlichen Teil der kastilischen Randgebirge (die Gruppe des Cerro de los Santos, Meca etc.) zu konstatieren. Der Unterschied tritt besonders in der Keramik hervor, wo man in Elche und Archena eine Fülle von Tiermotiven findet, die sich elegant mit pflanzlichen Stilisierungen und Spiralen verbinden, während die vorige Gruppe ausschließlich geometrische und vegetabile Motive aufweist, die weniger elegant und mit gewisser Unabhängigkeit entwickelt sind. Man muß schließlich in der Skulptur eine größere Vollendung der Dame von Elche, der Statue des Kriegers von Elche, der Sphingen von Agost und der Bronzen von Murcia anerkennen, gegenüber den Figuren des Cerro de los Santos, dem Stier von Balazote und den wenigen Bronzen, die man aus demselben Cerro kennt, und die schon sehr denen von Andalusien gleichen.

e) Die neuen Funde des Südostens.

Die Kenntnis des Materials hat sich in den letzten Jahren sehr vermehrt.

Der Cerro de los Santos und die Nekropolis von Montealegre und Meca. Herr Zuazo y Palacios hat aufs neue die Skulpturen des Cerro de los Santos studiert, er will die Echtheit von einigen, die man als falsch bezeichnete, beweisen und besonders darlegen, daß viele, die man mit denen des Cerro zusammengebracht hat, aus dem Llano de la Consolación kommen, das anscheinend ein ähnliches Sanktuarium enthielt.

Herr Zuazo erforschte auch eine Nekropole in Montealegre bei den erwähnten Sanktuarien, ohne daß aber die Art der Gräber von ihm genau angegeben wird, in denen er Urnen gefunden zu haben scheint, die eingeäscherte Knochen enthielten. Die fraglichen Urnen waren mit Tontellern geschlossen und mit einfachen gemalten Streifen geschmückt. Zu diesen Gräbern gehört auch das Stück einer »falcata« (Krummsäbel).

Andrerseits untersuchte er aufs neue die Station Meca [2]), ohne aber wesentlich Neues zu bringen.

Das Heiligtum von La Luz bei Murcia. Zu dem bekannten Material von der Gruppe an der Küste ist heute eine Fülle von Bronzen gekommen, die das Museum von Barcelona erworben hat, und die von alten Ausgrabungen aus dem Ort namens la Luz nahe der Einsiedelei von San Antonio el Pobre im Palmenwald bei der Stadt Murcia stammen, die aber unbekannt geblieben waren. Man hat nur wenig Positives über die näheren Umstände der Entdeckung erforschen können, man weiß nur, daß alle Bronzen zusammen gefunden wurden, was auf ein Heiligtum schließen läßt, und dies macht auch die Natur der Darstellungen wahrscheinlich, die denen aus

[1]) J. Zuazo, La villa de Montealegre y su Cerro de los Santos (Madrid Hijos de Gómez Fuentenebro 1915).

[2]) J. Zuazo, Contribución al estudio les ciudades ibéricas. Meca (Madrid 1916).



Abb. 1. La Luz (Murcia). Reiter aus Bronze (etwa 1/2). Museum Barcelona.



Abb. 2. La Luz (Murcia). Votivstatuette aus Bronze (etwa 2/3). Mus. Barcelona.

den andalusischen Sanktuarien sehr ähnlich sind.

Kürzlich haben die Ausgrabungen von C. de Mergelina in La Luz die Bestimmung des Ortes als Heiligtum bestätigt und neue Bronzefunde hervorgebracht. Die Bronzen zeigen Krieger zu Pferde mit interessanten Rüstungsdetails, wie Krummsäbeln, Sporen, Helmen, Schilden etc., verschiedene weibliche



Abb. 3. La Luz (Murcia). Votivstatuette aus Bronze (etwa 2/3). Mus. Barcelona.

Figuren mit Mänteln und Schmuck, von dem Typ der Figuren aus dem Cerro de los Santos und der Dame von Elche (eine hat ein Gefäß in der Hand, das sie wie eine Spende vorstreckt), verschiedene männliche Figuren (darunter eine ityphallische), eine nackte Frauenstatue von korrekter Ausführung und Form, eine Hand, die zu einer Figur von normalen Dimensionen gehört und außerordentlich gut ausgeführt ist.

Die Kunst, die sich in den Bronzen aus Murcia zeigt, ist im allgemeinen die gleiche


a b c d e

Abb. 4. La Luz. Votivstatuetten aus Bronze (a und d etwa 1/2; b, c, e etwa 2/3). Mus. Barcelona.

wie bei den andalusischen; in einigen Fällen würden wir sie für vollkommener, reicher an Beobachtung der natürlichen Formen, sowie feiner in der Ausführung halten (Abb. 1—4).

Die Serreta von Alcoy. Einen wichtigen Beitrag zu der Kultur des Südostens, der die Beobachtung erlaubt, wie diese in der Zone zwischen Valencia und Alicante bis zum 3. Jahrhundert lebt, bietet die Station La Serreta in Alcoy . Hier hat sich neben hellenistischer Keramik, solche vom Typus der südöstlichen Kultur mit stilisierten Pflanzen, ja sogar mit Reitern dekoriert gefunden, alles jedoch in weniger korrektem und elegantem Stil als bei der Keramik von Elche etc. Außerdem fand man eine Bleitafel [1]) mit iberischen Schriftzeichen, die allerdings den gebräuchlichen gegenüber einige Varianten aufweisen. Auch ist diese Schrift als ionisch angenommen worden.

f) Die neuen Funde in Andalusien.

Die neuen Beiträge für die Kultur von Andalusien waren gleichfalls von Bedeutung, besonders in allem, was mit der Steinplastik zusammenhängt. In Villacarrillo (Jaén) fand man eine neue Sphinx von dem Typus derer von Agost [1]). Neue Steinlöwen vom

[1]) C. Visedo, Excavaciones en el monte »La Sereta« próximo a Alcoy (Alicante) (Memorias de la Junta Superior de Excavaciones nums. 41, 1920—21; 45, 1921—22; 56, 1922—1923). Auch R. Vicedo, Historia de Alcoy y de su región (I, Alcoy, Impr. El Serpis 1920—1922). Über die Inschrift haben gehandelt H. Schuchardt, Die Inschrift von Alcoy (Sitzungsberichte der pr. Akad. der Wissenschaften 1922, Phil.-hist. Kl. 83 ff.); M. Gómez Moreno, De epigrafia ibérica. El plomo de Alcoy (Revista de Filologia española IX 1922, 341 ff.) und H. Schuchardt's Besprechung von G. M. Schrift in Revista internacional de los estudios vascos, S. Sebastian 1923. Eine Lesung von Schulten liegt vor S. 170—71 der Historia de Alcoy II von R. Vicedo. Während von Schuchardt die Schrift als iberisch angesehen wird, halten Schulten und Gomez Moreno sie für ionisch.

[1]) Mélida, Museo Arqueologico Nacional. Ad

Typus Baena kamen bei Montilla[1]) zum Vorschein. In Alcala la Real fand man ein leider unvollständiges Relief[2]), das einen Mann im Profil gesehen darstellt, der etwas hält, das man als Ähre interpretiert hat. Auffallend ist an diesem Relief der ausgesprochen griechisch-archaische Geschmack.

Das Heiligtum. Weitere interessante Funde sind die der Sanktuarien von Castellar de Santisteban und Despeñaperros. Das Material des ersteren, dessen größter Teil, d. h. alles, was Herr Cabré besaß, in das Museum von Barcelona gelangt ist, ist sehr gut von Herrn Raymond Lantier in Zusammenarbeit mit Herrn Cabré[3]) veröffentlicht worden. Das Heiligtum von Despeñaperros war nur durch einige Bronzefunde bekannt, die von Bauern gemacht und Herrn Horace Sandars gegeben wurden. Die Junta Superior de Excavaciones und Antigüedades hat methodische Ausgrabungen veranstaltet, deren Arbeiten Juan Cabré und Ignacio Calvo[4]) anvertraut wurden.

Von dem ersten Heligtum, d. h. dem von Castellar, kennt man leider nicht die näheren Umstände der Auffindung der ersten Gegenstände, da sie von den Landleuten gemacht wurden, die sich nur von dem Wunsch, Schätze zu finden, leiten ließen. Man hat nur klarstellen können, daß sich die Gegenstände ganz unordentlich bei einer Höhle fanden, die wohl der Ort für den Kult gewesen ist.

In Despeñaperros scheint dagegen keine Höhle bestanden zu haben, sondern ein Gebäude, von dem einige Reste existieren, die eine primitive Konstruktion verraten, die später zu einer Rekonstruktion verwandt sind. Die Schlüsse, die man auf die Datierung der gefundenen Exvotos ziehen kann, sind im allgemeinen außer dem fraglichen Gebäude, das ganz in Trümmern liegt, nicht sehr klar. Auf dem oberen Teil des Berges, wo man das Sanktuarium fand, entdeckte man auch Reste von Wohnungen von rechteckiger Form und eine Mauer, die offenbar zur Verteidigung diente. Die Ausgrabenden haben keine Keramik gefunden, die im ganzen Heiligtum sehr spärlich auftritt, im Gegensatz zu Castellar de Santisteban, aus dem schöne iberische Gefäße stammen, mit den in Andalusien üblichen geometrischen Verzierungen bemalt.

Dafür erschienen in den erwähnten Wohnungen von Despeñaperros zahlreiche Reste von Dreifüßen, die vermutlich dazu dienten, die Schmelztiegel zu tragen, in denen die Exvota gegossen wurden. Man hat aber ebensowenig Reste an diesen Tiegeln entdecken können.

In der Nähe der fraglichen Ortschaft, zwischen den Fundamenten der Wände vermuten die Herren Cabré und Calvo die Existenz einer Nekropolis, da sie in einer Aschenschicht stark zerbrochene Keramikreste, kleine Eisenwaffen und Exvota, wie die aus dem Sanktuarium, fanden. Wir wissen nicht, ob man tatsächlich an die Existenz dieser Nekropolis glauben soll. Die Funde gleichen sich in beiden Heiligtümern. In Despeñaperros sind sie, obgleich man sie nicht genau datieren kann, sehr interessant, der Zahl und der Typen wegen. Die menschlichen Votivfigürchen sind stark stilisiert, so daß einzelne wie eine Nadel erscheinen, andere aber verraten gute Kunst und erinnern an gewisse griechisch-archaische Typen. Einige Tierfiguren kommen vor, ebenso wie Exvota von Gliedern (Arme, Beine, Hände, Gebisse, phalli, etc.), am gebräuchlichsten aber ist das menschliche Figürchen. Die männlichen Figuren stellen Krieger zu Pferde dar, die oft mit falcata (Krummsäbel), Lanze oder rundem Schild bewaffnet sind, nackte Männer oft ityphallisch oder mit einer kurzen Tunika bekleidet. Die Frauen gehen nackt oder

quisiciones en 1916 (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 1912 I num. 3).

[1]) Diese Nachricht verdanken wir Herrn José de la Torre, dem Archivar von Córdoba, durch Vermittlung seines Bruders Dr. Antonio de la Torre, Professor an der Universität Barcelona.

[2]) E. Romero de Torres 464 mit Abb. im Boletin de la Real Academia de la Historia LXVII, Madrid 1915.

[3]) Lantier, El santuario ibérico de Castellar de Santisteban (Memorias de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas, Madrid 1917).

[4]) Calvo-Cabré, Excavaciones en la cueva y collado de los Jardines (Sta Elena, Jaen) (Memorias de la Junta Superior de excavaciones y antigüedades 1917—1918—1919).

tragen einen großen Mantel, der vom Kopf herabfällt und durch einen Gegenstand gehalten wird, der ihn in eine Spitze endigen läßt, sodaß das Ganze eine Glockenform ergibt; er paßt sich aber auch der natürlichen Form des Kopfes an. Schmuck kommt häufig vor, z. B. die Scheiben an den Ohren wie bei der Dame von Elche (Abb. 5, 6). Die Exvota sind massiv, in einer Form gegossen, oder auch aus Bronzeplättchen ge-



Abb. 5. Votive Kriegerstatuetten aus Castellar de Santisteban (Prov. Jaén). Bronze (etwa 3/5). (Mus. Barcelona.)



Abb. 6. Weibliche Votivstatuetten aus Castellar de Santisteban (Prov. Jaén). Bronze (etwa 2/3). Mus. Barcelona.

hämmert. Von letzterer Art, allerdings aus Goldplättchen, gibt es ein Paar in Castellar.

Unter den kleinen Gegenständen finden sich in beiden Sanktuarien außerordenlich viele Ringfibeln und Latènefibeln, gewöhnlich aus der 2. Periode stammend. In Despeñaperros hat man verschiedene Gürtelschnallen gefunden von dem Typus, der der iberischen Kultur des Südens und Südostens anzugehören scheint, und von dem man andere Beispiele aus Elche im Museo Arqueológico Nacional kennt, ebenso eins aus dem Grab von Salzadella in Castellón[1]). Aus

[1]) J. Colominas, Els enterraments ibèrics dels Espleters a Salzadella (Anuari Inst. E. C. 1915—1920, 617). Für die von Despeñaperros vgl. Calvo-Cabré, Exc. en la cueva y collado de los Jardines (Memorias Junt. Sup. Exc. 1918, memoria de la campaña de 1917 Taf. XXVIII).

Castellar stammen einige ungeschickte Figürchen aus gebranntem Ton, wahrscheinlich iberisch, und eine kleine sehr bedeutende



Abb. 7. Greif aus Castellar de Santisteban (Prov. Jaén). Bronze (etwa 1/1). Mus. Barcelona.

Bronze, ein Greif, der griechische Arbeit, und zwar archaisch-griechische Arbeit, zu sein scheint (Abb. 7). Allem Anschein nach

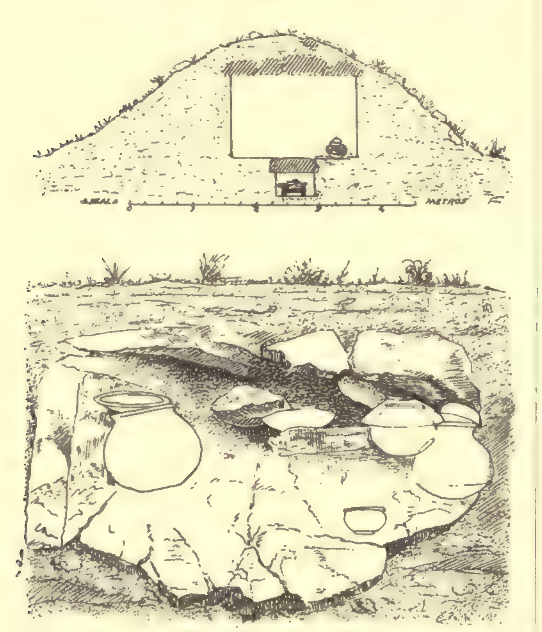


Abb. 8. Gräbertypen von Galera (Prov. Granada). Nach Cabré.

hat man in Despeñaperros keine griechische Keramik gefunden. Dafür kennt man aus Castellar einige Gefäße und Fragmente, die mit einem glänzenden Schwarz lackiert sind (hellenistische Art).

Es scheint, daß beide Sanktuarien auch noch während der römischen Zeit benutzt

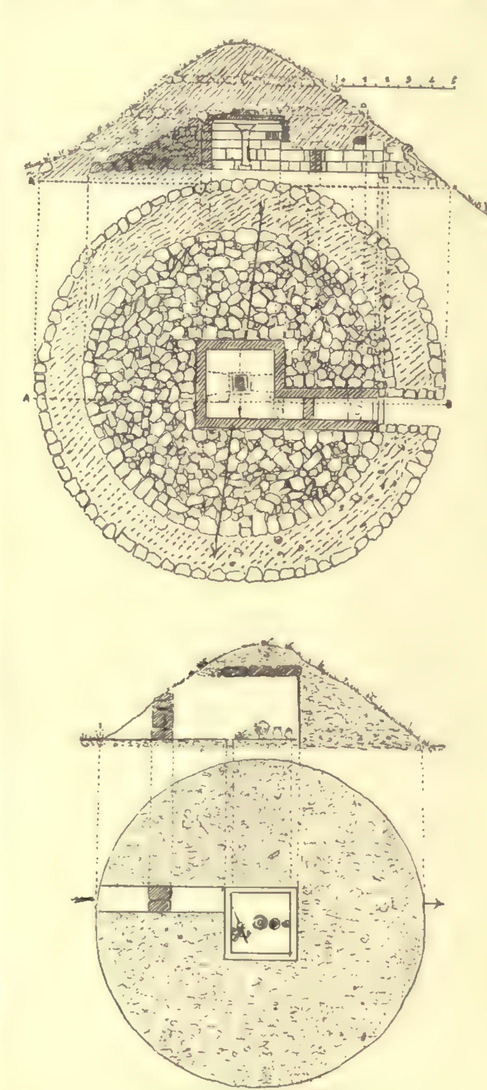


Abb. 9. Gräbertypen von Galera (Prov. Granada). Nach Cabré.

wurden; aus dieser Epoche stammen die meisten der geschnittenen Steine, die man gefunden hat, und außerdem Lampen, Keramik, und sogar gebrannter Ton, letzterer besonders in Castellar.

Die Nekropole von Galera [1]). Ein anderer Fund von kapitaler Wichtigkeit, besonders um unsere Kenntnisse über die Datierung und die andalusische Kultur zu erweitern, ist die Nekropolis von Galera, die leider zum größten Teil ausgeplündert wurde. Von den Ausgrabungen des Herrn Cabré, der dorthin von der Junta Superior de Excavaciones geschickt wurde, nachdem an Ort und Stelle schon durch Herrn Motos-Velez Blanco und durch die Bauern Nachforschungen angestellt worden waren, kennen wir folgende Resultate.

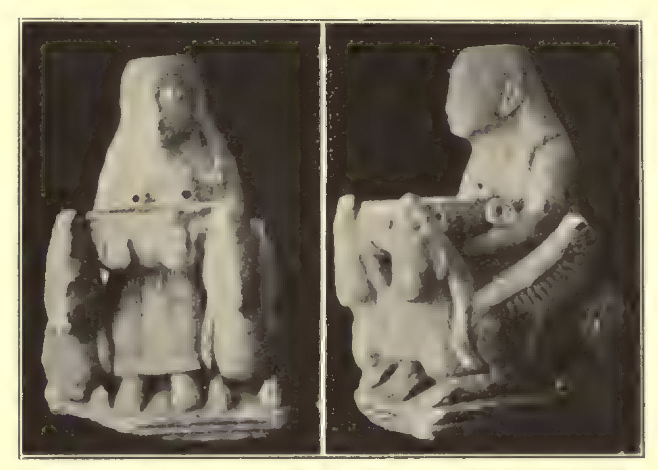


Abb. 10. Neue Nekropole von Galera (Prov. Granada). Alabasterstatuette (etwa $^1/_2$). Museum Siret in Herrerias. Aufnahme des Herrn G. Gossé.

Neben den armen Gräbern, die nur aus Steinkisten bestehen, die in der Erde oder unter Steinen begraben sind (Abb. 8) und nur Urnen und einige kleine Gegenstände enthalten (z. B. Fibeln aus dem Ende der ersten Epoche von La Tène), gibt es reichere Gräber mit Tumuli, die aus einer viereckigen Kammer bestehen und aus Gewölben, deren Schlußstein durch einen Pfeiler gehalten wird, und einem Eingangskorridor (Abb. 9). Diese Gräber pflegen reicheres Material zu enthalten. Man findet oft an den Wänden der Kammer oder auf dem Boden Reste von bemaltem Stuck. Die Keramik kommt hier in Fülle vor, und zwar von dem gebräuchlichen Typus mit den andalusischen geometrischen Verzierungen. Es gibt außerdem große eiförmige Gefäße mit reicherem Schmuck, unter dem man auch Pferde sieht, und die nach Herrn Cabré ibero-punisch sind. Leider genügen die veröffentlichten Photographien nicht, um sich ein Bild von diesen Gefäßen zu machen. Griechische Gefäße sind reichlich da, im allgemeinen sind es italische Kratere aus dem 4. Jahrhundert, ebenso wie die ländliche Keramik und die Gegenstände karthagischer Einfuhr, die man schon aus Villaricos kennt: kleine gläserne Amphoren, Amulette, Karneole mit orientalischen Motiven, Schmuckstücke, die manchmal granuliert sind. Man findet auch viele Krummsäbel, Soliferrea, Zäume für Pferde, kleine weniger wichtige Bronzen und außerdem viele Kisten aus Kalkstein, die oft als Graburnen dienten.

Ein bemerkenswerter Gegenstand, der in der allgemeinen Gruppe der Funde seinen besonderen Platz einnimmt, ist ein Alabasterstatuettchen (Abb. 10), etwa 10 cm hoch, eine Frauenfigur, die in den Händen eine Schale hält, in der sie die Flüssigkeit auffing, die ihren Brüsten entquoll. Die Figur sitzt auf einem Sitz, dessen Armlehnen zwei geflügelte Sphinge darstellen. Herr G. Gossé erwarb den Gegenstand durch

[1]) J. Cabré, F. de Motos, La necrópolis de Tútugi (Mem. de la Junt. Sup. de Excav. 1920) und Cabré, Objetos exóticos y de procedencia oriental en las necrópolis turdetanas (Boletin de la Sociedad Española de excursiones 1920 IV trimestre).

Kauf von einem Bauern und übergab ihn dem Museum Siret in Herrerias. Das Figürchen scheint, wenn nicht selbst griechisches Erzeugnis, zum mindesten seiner Art nach von der archischen griechischen Plastik abzuhängen, die orientalische Erinnerungen aufweist. Leider kennt man die näheren Fundumstände nicht. Die Figur scheint etwas älter als die Einrichtung der Nekropolis, die nach allgemeiner Regel dem 4.—3. Jahrhundert v. Chr. angehört.

Bei besagter Nekropolis scheinen verschiedene Keramiköfen existiert zu haben. Die Herren Cabré u. Motos sprechen von Trümmern, aber erwähnen keine Einzelheit der Form oder Konstruktion.

Die Nekropolis von Illora[1]). Teile des Materials von einer Nekropolis bei Illora sind in die Sammlung des Marquis von Cerralbo gekommen. Sie bestehen außer anderen Dingen in einigen falcatas, Schwertern mit degeneriertem Hufeisengriff, Soliferrea und einem Schwert mit breiter Klinge, dessen Griff in einen Metallring endet, der sicher den Schwertknopf in Kugelform umschloß.

Die Nekropole von Peal de Becerro. Das Museo Arqueológico Nacional hat gleichfalls seine Sammlungen durch Funde aus Andalusien vermehrt, besonders durch zahlreiche Gefäße, die aus der Nekropolis von Peal de Becerro (Provinz Jaén) stammen, und von der man schon einige Gefäße in den Sammlungen Vives u. Gómez Moreno in Madrid kannte.

Der Schatz von Mogón[2]). Dank der großmütigen Schenkung von Herrn Sandars ist der Schatz von Mogón in das Museum von Madrid gelangt. Zwischen einem Steinhaufen fand man ein Gefäß, das mit einem silbernen Halsring (torque) verschlossen war, und das viele Münzen und silberne Schmuckstücke enthielt. Das Gefäß ist kreisförmig mit einfach gemalten Streifen, wie sie in der andalusischen Keramik gebräuchlich sind. Im ganzen waren es 1258 Münzen republikanischer Zeit. Unter den Schmucksachen verdienen erwähnt zu werden Halsringe (torques), Armbänder, eine Platte aus vergoldetem Silber, die etwa 5 cm breit und mit sehr fein ziselierten Zeichnungen von Blumen und Früchten dekoriert ist, eine andere Platte, die wahrscheinlich dazu diente, die Scheide eines Dolches zu schmücken, sie hat ziselierte Vierfüßler und Fische, jedoch in viel gröberer Ausführung als bei dem vorigen Stück, ein Medaillon mit dem Haupt einer Medusa, und eine Schnalle, die einen Vogel mit geöffneten Flügeln darstellt, die er nach dem Bogen wendet, der die Schnalle bildet. In der Nähe des Fundortes gab es eine iberische Station mit Scheibenkeramik, die mit einfachen geometrischen Motiven bemalt war.

Die Münzen des Schatzes stammen vom Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. Die jüngste Prägung ist die vom Jahr 89 v. Chr. Dies Jahr kann man ungefähr als Datum für das Vergraben des Schatzes annehmen. Die Gegenstände des Schatzes wird man sicher auch nicht viel früher datieren dürfen, d. h. also um das Ende des 2. und Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. Wenn man die dreieckige Platte oder die Schnalle mit dem Vogel ausnimmt, so erscheinen alle Gegenstände römisch oder griechisch-römisch. Die beiden erwähnten Stücke sind nach Herrn Sandars iberische Arbeit.

g) Mögliche Untergruppen in Andalusien.

Wie im Südosten darf man auch in Andalusien mit geographischen Untergruppen rechnen. Eine solche wäre in der Provinz Jaén (Oberlauf des Guadalquivir, Bergwerkdistrikte) zu suchen. Nach den Heiligtümern von Despeñaperros und Castellar und der reich entwickelten Bronze und Stierplastik (Sphinx von Villacarrillo) zu urteilen lehnt sie sich an diejenige Gruppe des Südosten an, die durch den Oberlauf des Seguraflusses mit der Gruppe von Archena-Elche im Südosten in Verbindung treten konnte. Südlich davon, durch den Bergknoten von La Sagra geschieden, wäre eine andere Gruppe in den Provinzen

[1]) Artíñano, Catálogo de la exposición de hierros artísicos españoles (Publ. de la Sociedad española de Amigos del Arte, Madrid 1920) Num. 9 (Abb. Seite 6) und Numm. 94—106 (Abb. Seite 20).

[2]) H. Sandars, Joyas ibero-romanas halladas en Mogón cerca de Villacarillo en la provincia de Jaén (Jaén Impr., Morales, ohne Datum).

Granada (Nord- und Ostgegend) und Almeria zu finden, welche durch einen starken karthagischen Import (Nekropolen Villaricos in Almeria und Galera in Granada, mit Kammergräbern unter großen Tumuli) bezeichnet wird. Die Gruppe, die die westlichen Teile der Provinz Granada umfaßt (Nekropolen Iznalloz und Illora, ohne karthagischen Import und ohne Kammergräber), mündet allmählich durch das Tal des Genil in die Gruppe der Provinz Córdoba ein (Nekropolen Cabra, Almedinilla, Fuente Tójar), welche ebenfalls durch den Guadalquivir mit Jaén verbunden wird. Dazu kommt die Steinplastik (Löwen von Montilla, Relief von Alcalá la Real), welche allen Guadalquivirgruppen gemein zu sein scheint, was die Funde von Osuna und die Tierfigur von Las Cabezas de S. Juan in der Provinz Sevilla (in einer neuen Gruppe) bestätigen. Der Gruppe der Provinz Sevilla gehören auch die Gräber des Acebuchal mit ziemlich frühen karthagischen Importstücken (den Funden der Nekropole von Gades entsprechend) und die aus den Certosatypen entwickelten Silberfibeln an, die wohl eine Besonderheit dieser Gruppe darstellen.

Bemerkenswert ist, daß die mit dem Südosten in näherem Kontakt stehenden Gruppen im Guadalquivirtale, also in Innerandalusien, angetroffen werden; das deutet auf gegenseitige Beziehungen auf dem Wege Guadalquivir—Segura. Außerdem scheint sich der karthagische Import auf das Hinterland von Gades und von Villaricos (wo Siret die Lage der karthagischen Kolonie Baria vermutet hat) zu beschränken. Die Gruppen des Inlandes scheinen frei von karthagischem Import zu sein. Auch ließ sich griechischer Import (Vasen) nur in den östlichen Gruppen (Granada—Almeria) feststellen. Da diese Zone, deren Verbindungen nach der Küste hinführen, vollständig in karthagischem Einflußgebiet lag (westlich von Mastia—Cartagena), hängt der griechische Import zweifellos mit den Karthagern zusammen. In den innerandalusischen Gruppen gibt es, abgesehen von dem Greifenkopf aus Bronze von Castellar de Santisteban, so gut wie garnichts an griechischer Importware.

h) Chronologie von Andalusien.

Mit diesem neuen Material können wir weiter beweisen, daß die Blüte der iberischen Keramik in Andalusien in allen Teilen dem 5. u. 4. Jahrhundert entspricht (Galera) und daß man sie sich vielleicht bis zur römischen Zivilisation denken darf (Schatz von Mogón), aber wir erhalten kein neues Datum für die Evolution dieser Kultur. Die stilistischen Parallelen, die man zwischen den Brozefigürchen der iberischen Sanktuarien und der archaischen griechischen Kultur aufgestellt hat, können wohl den Ursprung der iberischen Kultur aufhellen, aber sie geben keine feste Chronologie. Man kann dasselbe von den archaischen griechischen Funden sagen, die man schon kannte, wie z. B. den Satyr aus dem Llano de la Consolación[1]), dem Greifen von Castellar[2]), und vielleicht ist auch das Figürchen von Galera hellenisch, wenn auch die Beziehung zum Material ganz unbekannt ist. Die Becher, die dem Anschein nach in Castellar gefunden wurden, bringen nicht viel Aufklärung. Im Süden der Halbinsel ist es genau so. Wir müssen uns damit begnügen, festzustellen, daß die Kultur des Ostens und die von Andalusien von 500 ab blühte.

B. Valencia, Niederaragon, Katalonien und der Süden von Frankreich.

a) Die erste Periode von Niederaragon und den benachbarten Gebieten Valencia und dem Innern von Katalonien.

Sobald man an die anderen Gebiete geht, erhellt sich das Problem der Chronologie durch die neuen Funde bedeutend. Man verdankt dies besonders den methodischen Ausgrabungen, die man in Aragon und Katalonien und auch in den neu entdeckten Stellen von Valencia gemacht hat. Man kann sowohl für die Küste wie für das Innere zwei gut definierte Perioden als gesichert erachten, zwischen die sich in Niederaragon eine Übergangszeit ein-

[1]) P. Paris, Essai sur l'art et l'industrie d'Espagne primitive (Paris, Leroux 1909, 116, fig. 90).

[2]) Lantier op. cit. Taf. XXVIII Nr. 22 u. S. 114, Fig. 11.

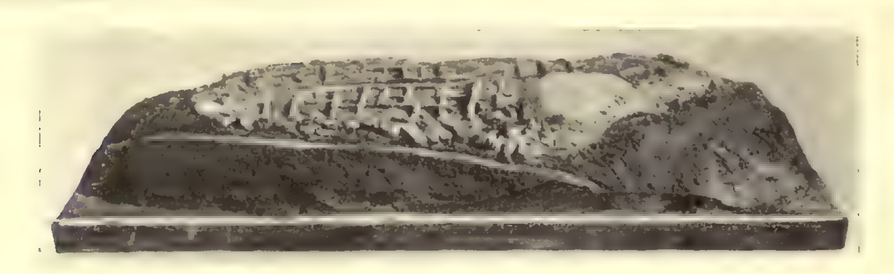


Abb. 11. Modell der Ansiedlung »Tossal Redó« bei Calaceite (Prov. Teruel). Nach Bosch, Anuari del Inst. Est. Cat.

schiebt. Die erste Periode umfaßt das 5. und 4. Jahrhundert und zeigt große lokale Verschiedenheiten.

Aragonien und Valencia [1]). Es scheint als ob sich eine gleiche Kultur an der Küste des Reiches von Valencia und in

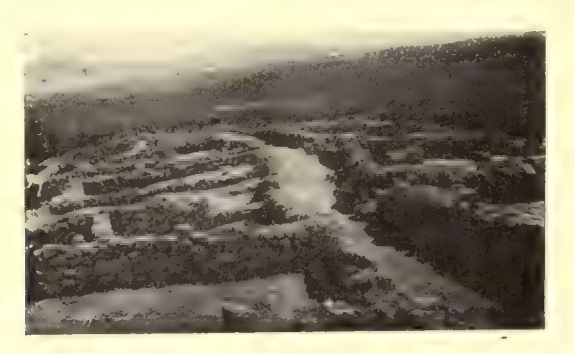


Abb. 12. Straße in der Ansiedlung »Tossal Redó«. Nach Bosch, Anuari.

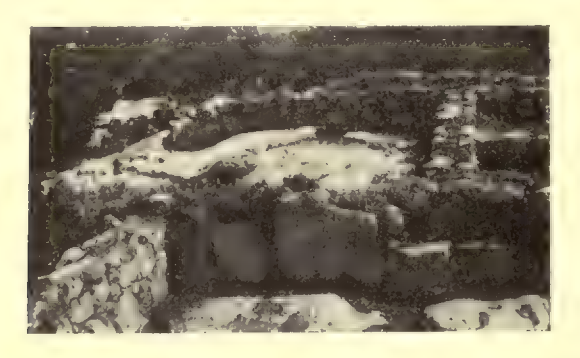


Abb. 13. Haus in der Ansiedlung »Tossal Redó«. Nach Bosch, Anuari.

[1]) Über Aragonien vgl. Bosch, Notes de Prehistoria aragonesa (Butlleti de la Associació catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria, I 1923), besonders S. 49 ff. Bosch, La investigació de la cultura ibérica al Baix-Aragó (Anuari Inst. E. C. VI 1915—20, 641 ff.). Bosch, Campanya arqueologica del Institut d'Estudis Catalans al limit de Catalunya y Aragó (Caseres Calaceit i Macalió) (Anuari del Inst. E. C. Cronica V 1913—14, 819 ff.). Über Valencia vgl. Bosch, L'estat actual del coneixement de la civilització ibèrica del regne de Valencia (Anuari Inst. E. C. VI 1915—20, 625 ff.). J. Colominas., Els enterraments ibèrics dels Espleters à Salzadella (a. a. O. 1915—20, 616 ff.). J. J. Senent, Estacións ibèriques entre el riu Cenia i el Millars (Castelló) (a. a. O. 1915—20, 619 ff.). Bosch, Els problemes argueològics de la provincia de Castelló (Boletin del Centro Castellonense de Cultura 1924).

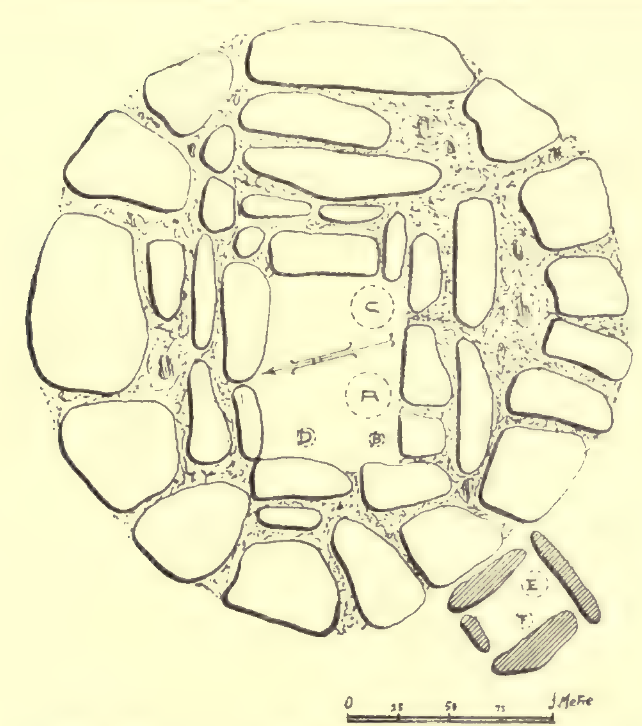


Abb. 14. Plan eines Grabes bei der Ansiedlung »Vilallonc« bei Calaceite (Prov. Teruel). Nach Bosch, Anuari.

einem großen Teil von Aragon ausgebreitet hat. Diese Kultur, die in dem zweiten Gebiet durch die Stationen Las Escodinas, Sant Cristofol, El Tossal Redó und el Vilallonc in der Provinz Teruel und durch las Valletas und andere Stationen von Sena (Prov. Huesca) vertreten wird (Abb. 11—14), wird durch ihre geringe Beziehung zu der Kultur des Südostens charakterisiert, die man erst am Ende der Periode findet, wo die Funde an Scheibenkeramik mit gemalten, wenn auch einfachen Motiven zunehmen. Was dieser Gegend in jener Zeit eigentümlich ist, ist grobe Handkeramik mit reichem Reliefschmuck, welche eine altertümliche Tradition aus der Höhlenkultur der Stein- und Kupferzeit zu bewahren scheint (Abb. 15—17). Außerdem findet man die glatte Keramik hallstättischer Tradition, die ursprünglich von den Formen der Eisenzeit der katalanischen Küste abzuhängen scheint. Andrerseits muß man einen großen Einfluß der benachbarten keltischen, nachhallstättischen Kultur aus dem Innern der Halbinsel konstatieren, einen Einfluß, den man besonders in den Bronzestücken bemerkt (Abb. 18). Von der Keramik hallstättischer Tradition (Abb. 19, 20) finden wir in allen Ortschaften und Gräbern Niederaragons ein Gefäß mit hohem Fuß, in Form eines doppelten Kegels, mit hohen vorspringenden Rändern, und weiter ein kugelförmiges Gefäß mit vorspringendem Rand. Nachhallstättischen Einfluß der Kelten aus dem Innern der Halbinsel zeigen in denselben Ortschaften verschiedene Formen von Fibeln, Gürtelschließen und sehr dünnen Armreifen von viereckigem Schnitt. An der Küste des Reiches Valencia fängt man jetzt an, dank der Forschungen von Herrn Senent, denen man das Material einiger Privatsammlungen und das Grab von Salzadella anschließen könnte, mit dieser Kultur gut bekannt zu werden (Abb. 21—26). Das gemeinsame Merkmal ist gleichfalls das Vorherrschen von grober Handkeramik, mit Reliefschnüren und



Abb. 15. Handgemachte Vase aus dem Ansiedlungsplatz »S. Cristófol« bei Mazaleón (Prov. Teruel) mit Reliefornamentik (etwa $^1/_8$). Mus. Barcelona. Nach Bosch, Anuari.

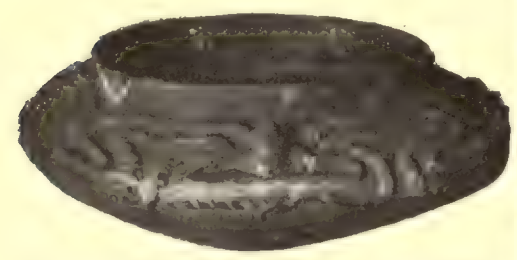


Abb. 16. Handgemachte Vase aus »S. Cristófol« bei Mazaleón mit Reliefornamentik (etwa $^1/_4$). Mus. Barcelona. Nach Bosch, Anuari.

Fingereindrücken verziert, in Salzadella kommt außerdem das Gefäß mit dem hohen Fuß aus der nachhallstättischen Tradition vor. Bronzen, die den nachhallstättischen keltischen ähneln, finden sich anscheinend auch reichlich in der Provinz Castellón. Die dünnen Armreifen aus Salzadella kamen auch in einem andern Grab von Cabanes zum Vorschein (hier mit iberischer Scheibenkeramik). In Salzadella war bei den Armreifen eine bronzene Halskette und eine Gürtelschließe, letztere von



Abb. 17. Handgemachte Vase mit Reliefornamentik aus dem Ansiedelungsplatz »Vilallonc« bei Calaceite (etwa $^1/_3$). Mus. Barcelona. Nach Bosch, Anuari.

einem Typ, wie er in der Kultur des Innern der Halbinsel nicht vorkommt, wie er aber seine Parallelen im iberischen Gebiet des Südostens und des Südens (Elche, Castellar de Santisteban) hat. Unter

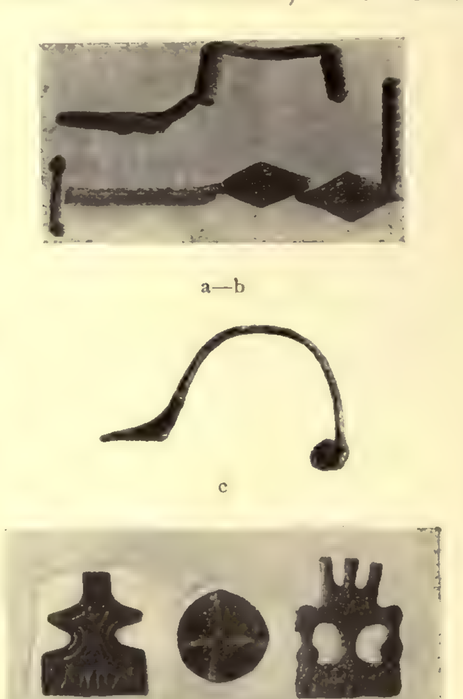


Abb. 18. Bronzegegenstände aus den Fundorten der ersten Periode Niederaragoniens.
a—c Fibeln aus »Tossal Redó« (etwa $^1/_2$). d Gürtelverschluß aus »Tossal Redó« (etwa $^1/_3$). e Knopf aus »Tossal Redó« (etwa $^1/_3$). f Gürtelverschluß aus La Gessera (Caseres) (etwa $^1/_3$).

den Eisengeräten finden wir wieder Dinge, die denen aus der Mitte Spaniens gleichen, z. B. die krummen Messer aus der Familie der Falcata, und dasselbe ist bei den Einäscherungsnekropolen mit kugelförmigen Urnen der Fall, die so geformt sind wie die aus der Mitte Spaniens, die sich oben von den Provinzen Castellon (Arañuelo) u. Valencia (Requena, Turis) bis hinunter zum Südosten der Provinz (Oliva) und dem Norden von Alicante (Altea) erstrecken. Der Fund von Oliva bietet eine merkwürdige Vergesellschaftung nordvalenzianisch-nachhallstättischer Erscheinungen mit feinen bemalten Vasen südöstlicher Typen (Blumen, Spiralen, Kriegerdarstellungen), alle auf das Ende des IV. oder den Anfang des III. Jahrhunderts durch frühhellenistische Keramik datiert.



Abb. 19. Handgemachte Vase aus dem Ansiedlungsplatz »Les Escodines Altes« bei Mazaleón mit eingeritzten Ornamenten (etwa 1/3). Mus. Barcelona. Nach Bosch, Annuari.



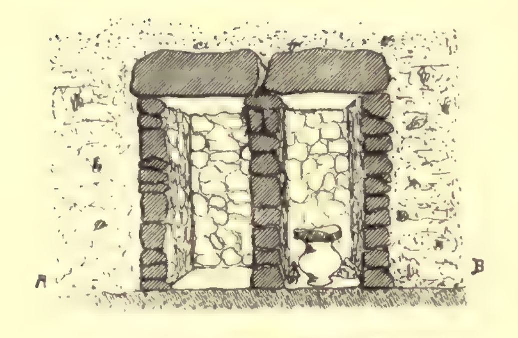
Abb. 20. Handgemachte Vase aus der Ansiedlung »Tossal Redó« bei Calaceite mit bemalten geometrischen Ornamenten (etwa 1/4). Mus. Barcelona. Nach Bosch, Annuari.

Das Innere von Katalonien. In dem bergigen Teil von Katalonien, im Gebiet von Solsona, gibt es auch eine ähnlich arme Kultur, die der iberischen Kultur des Südostens gleicht. An einigen Stellen der Ortschaft Castell Vell von Solsona, die fast ganz und gar der 2. Periode angehört, hat man Spuren einer tieferen Schicht gefunden, die ungeschicktere Wände und eine Keramik aufweist, die sehr der aus der 1. Periode von Niederaragon[1]) gleicht. Ähnliche Funde bietet die Ortschaft Anseresa (Olius), die Dir. Juan Serra y Vilaró erforscht hat[2]).

Trotz des starken nachhallstättischen Einflusses aber ist es nicht möglich, diese Kulturen mit der Zivilisation der Kelten zu vermischen, da sich einerseits in ihr nicht speziell keltische Typen zeigen (wie die Schwerter mit degeneriertem Hufeisengriffe, gewisse Formen von Bronzeschmuck), und andrerseits die Keramik völlig von der keltischen verschieden ist (ausgenommen nur die der Nekropolen mit kugelförmigen Urnen aus dem Reich Va-

[1]) J. Serra y Vilaró, Excavaciones en el poblado ibérico del Castell Vell de Solsona (Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades 1920).

[2]) Veröffentlichung gedruckt in Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades 1921 (Excavaciones en el poblado ibérico de Anseresa, Olius).



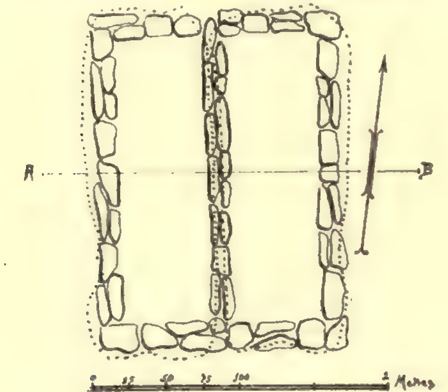


Abb. 21. Grabbauten bei Salzadella (Castellón). Nach Colominas, Anuari.



Abb. 22. Vase aus dem Grabe bei Salzadella (Prov. Castellón). Mus. Barcelona. Etwa 1/4.

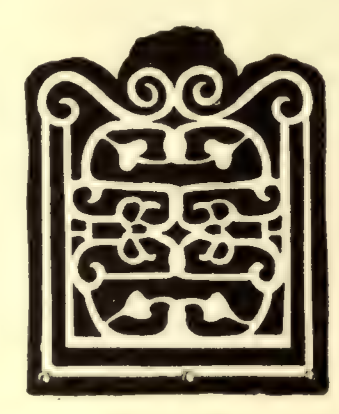


Abb. 24. Gürtelverschluß aus Bronze mit Silbereinlage aus dem Grabe bei Salzadella (1/2).

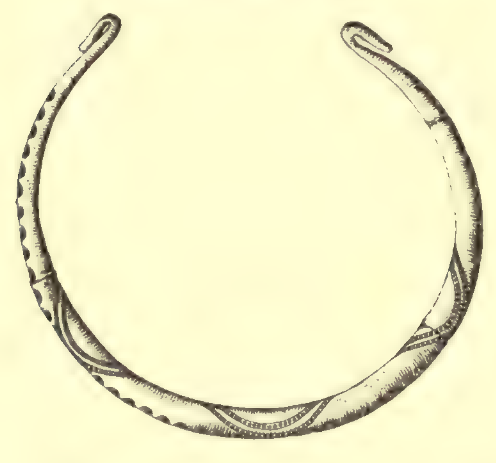


Abb. 23. Bronzekollier aus dem Grabe von Salzadella (1/2). Mus. Barcelona.





Abb. 25. Bronzene Armbänder aus dem Grabe bei Salzadella (1/2). Nach Colominas, Anuari.

lencia). Außerdem beginnen während dieser Periode die Webstuhlgewichte ihre Entwicklung, die sich in die zweite Periode fortsetzt, woraus hervorgeht, daß man Aragon und Valencia als nichtkeltisch ansehen muß. Das Aufkommen der Scheibenkeramik geht ebenso ohne Gewalt vor sich, denn in der folgenden Periode verschwindet allmählich

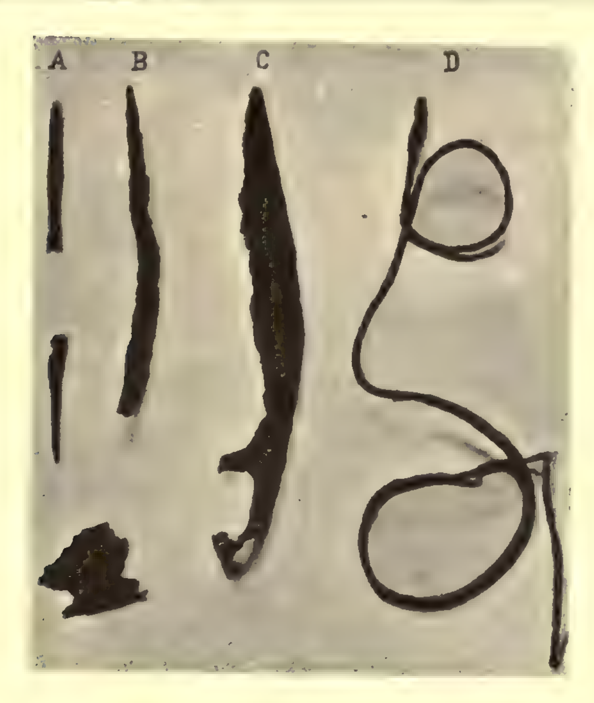


Abb. 26. Eisenwaffen aus einem Grabe bei Torre-Endomènech (Prov. Castellón). In Privatbesitz. Etwa 1/7. Nach Senent, Anuari.

die handgefertigte Keramik; man sieht also deutlich, daß es sich um eine progressive und langsame Entwicklung einer und derselben Kultur handelt, die später in der zweiten Periode in Aragon und Valencia keinen Zweifel über ihren durchaus iberischen Charakter läßt.

Chronologie. Die Chronologie dieser ersten Periode erhält man hauptsächlich durch den Parallelismus zu Zentral-Spanien, wo während der ersten Periode (d. h. während des 5. und 4. Jahrhunderts) sich dieselben Fibeltypen finden wie in Nieder-aragon, ohne daß neben ihnen Typen aus der 2. Tèneperiode stehen, die dafür in der 2. Periode in beiden Regionen reichlich vorhanden sind. An der Küste ist es gerade so, und in allen Teilen gibt die 2. Periode, die chronologisch durch besagte Stücke der 2. Tèneperiode und durch die hellenistische Keramik festgelegt wird, den terminus ante quem.

b) Die katalanische Küste. Ihre erste Periode ist vorläufig wenig bekannt. Die einzigen Funde[1]) die man bisher gemacht hat, sind das Gefäß von l'Aigueta bei Figueras, die gemalte Keramik der griechischen Schicht von Emporion, und was aus jener Zeit in Tarragona dazu gehören könnte. Die Keramik von l'Aigueta bei Figueras und Emporion steht der des Südostens, der Gruppe von Elche sehr nahe. Sie hat dieselben Vögel, Kombinationen von Spiralen und stilisierten Pflanzen, was beweist, daß der Einfluß des Südostens im Nordosten von Catalonien stärker war als in dem benachbarten Reich von Valencia. Daß die handgefertigte Keramik in Wülsten und Fin-

[1]) Bosch, Prehistoria Catalana (Barcelona 1919), das Gefäß von Aigueta bei P. Paris, Quelques vases ibériques inédits (Anuari del Inst. E. C. I 1907, 76 ff.). Über Ampurias vgl. Cazurro-Gandia, La estratificación de la cerámica de Ampurias y la época de sus restos (Anuari Inst. E. C. V 1913—1914, 657 ff.). Die übrige Bibliographie zitiert Bosch in Prehist. Cat. Über Tarragona, den Vergleich der sogenannten kyklopischen Mauern mit denen von Ampurias und die Schichtbildung vgl. Bosch, Prehist. Cat. 252 ff.

gereindrücken auch in Catalonien für die erste iberische Periode die charakteristische ist, wird von Tag zu Tag mehr bestätigt. Kürzlich fand man in Tivisa eine Ortschaft, die kein anderes Material aufwies als besagte Keramik. Heute kann man ganz anders als noch vor einigen Jahren das Problem des iberischen Tarragona betrachten. Wenn man ohne irgend ein Vorurteil die sogenannten kyklopischen Mauern ansieht, kommt es einem sofort in den Sinn, sie mit denen von Emporion zu vergleichen. Man sieht die gleiche Anordnung der quadratischen Türme, die aus der Mauerlinie herausspringen, wie die Verwendung desselben groben Materials, das die nicht immer befolgte Tendenz hat, horizontale Reihen zu bilden. Heute, wo wir wissen, daß an der ganzen Küste und dem Flußbett des Ebro die iberische Kultur zwei sehr verschiedene Perioden aufweist, ist es möglich, dasselbe für Tarragona für die wenigen Male zu beweisen, wo man in Tarragona Schichtbildungen gefunden hat. Unter einer römischen Schicht fand man stets eine mit hellenistischer Keramik und iberischen Fragmenten (unter ihnen die von P. Paris veröffentlichten), und unter dieser eine Schicht mit sehr spärlichem und atypischem Material, worunter die handgefertigte Keramik figuriert.

c) Südfrankreich [1]). Man kann den gleichen Reichtum der Kultur für das 5. und 4. Jahrhundert wie für den Nordosten von Katalonien auch für den Süden von Frankreich nachweisen, wo man zu den bekannten Stationen von Montlaurés, Baoux-Roux etc., heut die wichtige Nekropolis von Ensérume, die Herr Mouret ausgegraben hat, und die bei Béziers liegt, fügen kann. Sie wird aus Einäscherungsgruben gebildet, die denen gleichen, wie man sie während der 2. Epoche reichlich in Katalonien findet. Sie sind so gruppiert, daß sie zwei Perioden bilden, eine mit einem großen Reichtum iberischer bemalter Keramik, gewöhnlich mit geometrischen Motiven, und eine andere ohne iberische, aber mit reichlicher hellenistischer Keramik. Die iberische Keramik der ersten Periode spricht für eine Lokalgruppe, die sich von der spanischen unterscheidet.

d) Die zweite Periode der katalanischen Küste und die der Ebene von Castellón. Man kennt im allgemeinen die zweite Periode in Katalonien sehr gut. Es kann nicht mehr zweifelhaft sein, daß an der Küste die alten Stationen [1]) von Puig Castellar (Ortschaft), Cabrera de Mataró (Nekropole) und die Gruben von San Feliu de Guixols, La Plana Basarda und Caldetes dieser Periode angehören. Heute kann man die bei Rubi (Abb. 27, 28) und Vich hinzufügen, die beweisen, wie die Kultur der zweiten Periode an der katalanischen Küste bis zur römischen Epoche dauert, dann weiter den befestigten Platz bei Olèrdola, die Ansiedlung bei Valls und die Töpferei bei Fontscaldes.

Die Kultur der Küste, die jetzt sehr verschieden ist von der des Innern, wird begrenzt durch das Ende des 4. und des 3. Jahrhunderts. Aus den Funden von Puig Castellar und Cabrera de Mataró kann man schließen, daß das Anfangsdatum nach den dekadenten wenigen rotfigurigen Gefäßen und nach den Fibeln aus dem Ende der ersten Tèneperiode das Ende des 4. Jahrhunderts ist, während der große Reichtum an hellenistischer Keramik mit den Funden (Schwertern und Fibeln) der zweiten Tènezeit als allgemeines Datum das 3. Jahrhundert bezeichnet.

[1]) Die Bibliographie vor 1915 über den Süden von Frankreich bei Bosch, El problema de la cèràmica ibérica (Madrid 1915). Über die jüngsten Funde von Ensérune bei Béziers: Mouret, Pottier, Reinach, Notice sur Ensérune (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris 1916) Pottier a. a. O. 1920, Rouzaud, L'oppidum préromain d'Ensérune (Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne 1923).

[1]) Das alte Material wird ausführlich bei Bosch, Prehistoria Catalana zitiert. Neue Publikationen: Bosch, El donatiu de Puig Castellar per D. Ferrán de Sagarra al Inst. d'Estudis Catalans (Anuari del Inst. E. C. 1915—20, 593 ff.). M. Pallarès, Excavacions a Olèrdola a. a. O. 1915—20, 598 ff. J. Colominas, Nekropolis de Can Fatjó (Rubi a. a. O. 1915—20, 599 ff.). J. Colominas u. J. Puig i Cadafalch, El forn ibèric de Fontscaldes (a. a. O. 602 ff.). J. Colominas, Necròpolis ibero-romana del Puig d'En Planes (Vich) (a. a. O. 720 ff.). J. Serra Vilaró, Excavaciones en el poblado ibérico del Castellvell (Solsona) (Memorias de la Junta Sup. de Excav. 1920). J. Serra Vilaró, Excavaciones en el poblado ibérico de Sorba (a. a. O. 1920—21).

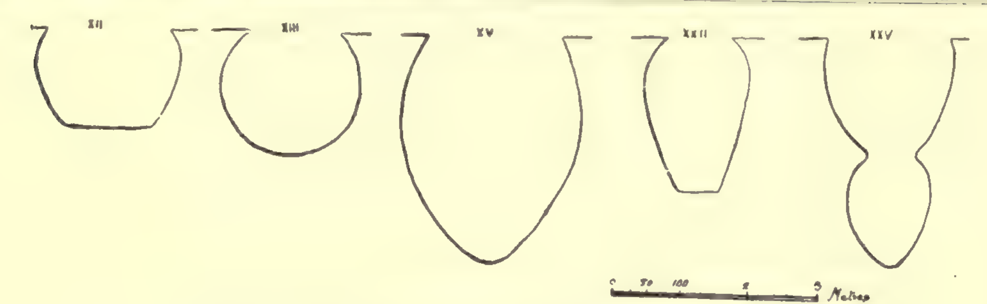


Abb. 27. Vertikaler Schnitt der Gruben bei Rubi (Brandgräber). Prov. Barcelona. Nach Colominas, Anuari.

Innerhalb des Parallelismus, der in all diesen Kulturen besteht, fällt die Kultur der zweiten Periode mit der hellenistischen Schicht von Ampurias zusammen. Die charakteristische Note für diese Kultur ist die Armut der iberischen Keramik, die entweder undekoriert ist und an der Oberfläche eine eigentümliche Bleifarbe hat (Abb. 29) oder, wenn sie dekoriert auftritt, sich mit konzentrischen Kreisen und einfachen Wellenlinien begnügt. Eine Kultur, die der der katalanischen Küste sehr ähnlich ist, findet man in der Ebene von Castellón bis zu dem Niveau der Sierra von Almenara und dem Fluß Palancia, wie in dem bergigen Teil des inneren Kataloniens, d. h. in Manresa, in dem Gebiet von Solsona (in zahlreichen Stationen besonders in den Ortschaften, die J. Serra y Vilaró ausgegraben hat: das Castell Vell von Solsona und San Miguel de Sorba); hier unterscheidet man deutlich zwei große Gruppen, von denen jede einen sehr ausgesprochenen Charakter hat.

d) Die Gruppe von Urgel und angrenzenden Gebieten, Niederaragon und die verwandten Regionen des Reichs Valencia (II. Periode). In der Ebene des Urgel, in Niederaragon, in



Abb. 28. Grube bei Rubi. Nach Colominas, Anuari.

dem gebirgigen Teil der Provinz Castellón, sowie in der Ebene von dem Niveau der Sierra von Almenara bis südlich von Valencia findet man eine sehr verschiedene Kultur, die bäurischer ist und sehr an die erinnert,



Abb. 29. Keramik (mit der Scheibe hergestellt) aus der Ansiedlung Puig Castellar (Prov. Barcelona). Mus. Barcelona. Etwa $^1/_3$. Nach Boschs, Anuari.



Abb. 30. Bemalte Vase aus der Ansiedlung im »Tossal de les Tenalles« bei Sidamunt (Prov. Le'rida). Mus. Barcelona. Etwa 1/4. Nach Colominas.

die während des 5. und 4. Jahrhunderts im Südosten von Spanien blühte. Nach dem, was wir von Niederaragon wissen, stellt sie die Zeit dar, in der mit der Einführung der gemalten Keramik die meisten Einflüsse in die Kultur der ersten Periode dieser Gegenden eindrangen.

Die Urgelgruppe [1]). Die erste Gruppe ist die von Urgel, die besonders durch die Ortschaft Tossal de las Tenalles de Sidamunt dargestellt wird, und von deren Einfluß bis zur Küste man die Keramik der Töpferöfen von Fonscaldes bei Valls kennt, was wahrscheinlich als Schnittpunkt zwischen den Kulturen von Urgel und der

[1]) J. Colominas, A. Duran, Reste de poblats ibérics al plá d'Urgell i Segarra (Anuari Inst. E. C. V 1915—20, 606 ff.).





Abb. 31. Dekoration der Vase Abb. 30.



Abb. 32. Bemalte Vase aus dem »Tossal de les Tenalles« (Sidamunt). Mus. Barcelona. Etwa 1/4. Nach Colominas-Duràn, Anuari.



Abb. 33. Bemalte Vase aus dem »Tossal de les Tenalles« (Sidamunt). Mus. Barcelona. Etwa 1/4. Nach Colominas-Duràn, Anuari.

Küste gelten darf. In dieser Gruppe beweist das Vorkommen von hellenistischer Keramik und Gegenständen der zweiten



Abb. 34. Eingang der Stadt und turmartige Mauer in San Antoni bei Calaceite. Nach Bosch, Anuari.

Tèneperiode den Parallelismus mit der Küste. Die Schmuckformen der Keramik aber zeugen, obgleich auch sie Analogien

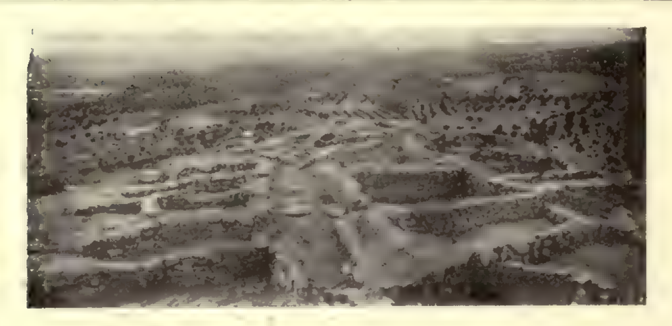


Abb. 35. Straße und Häuser in San Antoni bei Calaceite. Nach Bosch, Anuari.

aufweisen, für eine sehr ausgesprochene Lokalkunst, in welcher sich große Korrektheit der geometrischen Ornamente mit der häufigen Anwendung von Spiralen und stili-



Abb. 36. Untere Kammer eines Hauses und Treppe in S. Antoni bei Calaceite. Nach Bosch, Anuari.

sierten Pflanzen (Efeublättern) und Vögeln verbindet (Abb. 30—33).

In naher Beziehung zu der Gruppe von Urgel entwickelt sich in der Ebene des süd-



Abb. 37. Wandtechnik in San Antoni bei Calaceite. Nach Bosch, Anuari.

lichen Teiles der Provinz Huesca[1]) eine interessante Lokalgruppe: es sind dies die Stationen bei Sena (El Escobizal bei Sena, El Puntal bei Ontiñena), die R. Gudel erforscht hat. Auch hier gibt es hellenistische Keramik und bemalte Scheibenkeramik, die aber viel ärmer ist als die von Urgel.

[1]) Bosch, Notes de Prehistoria aragonesa (Butlleti de la Associació Catalana d'Antropologia I 1923, 55 ff.).



Abb. 38. Dekoration einer bemalten Vase aus S. Antoni (Calaceite). Mus. Barcelona. 1/10 der nat. Größe. Nach Bosch, Anuari.

Niederaragon und der verwandte Teil des Reiches von Valencia. Die andere Gruppe ist die von Niederaragon



Abb. 39. Bemalte Scherbe aus S. Antoni bei Calaceite. Mus. Barcelona. Etwa 1/2. Nach Bosch, Anuari.



Abb. 40. Stele aus Palermo bei Caspe (Prov. Zaragoza). Stein. Mus. Barcelona. Etwa 1/12. Nach Bosch, Anuari.

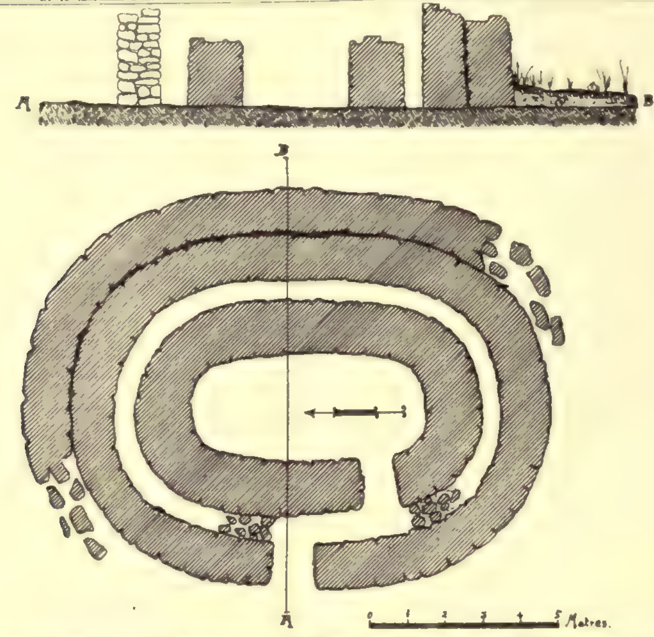


Abb. 41. Plan und Schnitt des Turmes in der Mitte der Ansiedlung »Los Foyos« bei Lucena del Cid (Prov. Castellón). Nach Bosch-Senent, Anuari.



Abb. 42. Eingang des Turmes von »Los Foyos« (Lucena del Cid). Nach Bosch-Senent, Anuari.

(Calaceite) [1] (Abb. 34—40) und von den erwähnten Teilen der Provinzen Castellon und Valencia[2]).

[1]) Für Niederaragon vgl. Bosch, La investigació de la cultura ibérica del Baix Aragó (Anuari Inst. E. C. 1915—20, 641 ff.). J. Cabré, Esteles ibèriques ornamentades del Baix Aragó (a. a. O. 1915—20, 629 ff.).

[2]) Bosch, Estat actual del coneixement de la civilització ibérica del regne de Valencia (Anuari Inst. E. C. 1915—20, 625 ff.). J. J. Senent, Estacions ibèriques entre el riu Cènia i el Millars (id. id. 1915—20, 620 ff.). Bosch-Senent, La torre ibèrica de

Dank den Übergangsortschaften von der ersten zur zweiten Periode (El Piurò, La Gessera, Les Ombries) kann man die Evolution der Gruppe von Calaceite gut verfolgen. Man beobachtet den wachsenden Gebrauch der Scheibenkeramik, die mit geometrischen Motiven bemalt ist. In der vollen zweiten Periode (San Antonio de Calaceite, und wahrscheinlich innerhalb derselben Lokalgruppe noch die Ansiedlungen bei Alcañiz, Caspe und Chiprana) erreicht die Anwendung der bemalten Scheibenkeramik ihren Höhepunkt, trotz größeren Reichtums aber hält sich die Dekoration in einer gewissen Beschränkung der Motive. Diese sind weiter geometrische und bieten einen sehr typischen Anblick (Rhomben, konzentrische Kreise, ziemlich inkorrekte Wellenlinien, Viertelkreise), und wenn auch einige Pflanzenmotive vorkommen (Kombination von Efeublättern mit Kreuzern) und endlich Tiere und Menschen (Pferde und Männer sehr barbarischen Stils), welche diese Keramik mit der von Azaila und noch mehr von Urgel verbinden, so bemerkt man doch für die Gruppe als charakteristische Dekoration das einfache geometrische Ornament, das wir als stationarisch bezeichnen könnten. Die gleiche Kunst der gravierten Stelen mit Kriegern und Pferden, denen man heute die von Caspe hinzufügen muß, bietet denselben bäurischen Anblick. Die chronologischen Elemente sind für diese Gruppe die gleichen wie für Urgel; d. h. die hellenistische Keramik und die Schwerter und Fibeln der zweiten La Tèneperiode, die sie ins 3. Jahrhundert setzen.

Im Norden der Provinz Castellón dauert ganz homogen die Kultur von Calaceite fort. Neben andern beweist dies die Station Lucena del Cid. Ihre Keramik besitzt die gleichen geometrischen Motive wie die von Calaceite, sowie gewisse ärmliche Dekorationen von Efeublättern. Noch klarer tritt der Parallelismus in den Ähnlichkeiten der Bautechnik hervor, in dem ovalen Turm von Lucena und dem turmartigen Vorsprung der Mauer von San Antonio de Calaceite sowie dem Turm La Torre Cremada in Valdeltormo (Prov. Teruel), letzter in der Mitte der Ansiedlung gelegen, wie der von Lucena (Abb. 41, 42).

Llucena del Cid (a. a. O. 1915—20, 620 ff.). Über die Serreta von Alcoy vgl. man die vorher genannte Bibliographie. Man sehe auch: Almarche, La civilización ibérica en el antiguo reino de Valencia (Valencia, Tipografia moderna 1918). J. Sanchis Sivera, La diocesis valentina. Estudios historicos (Anales del Instituto general y técnico de Valencia 1920). Bosch, Els problemes arqueològics de la provincia de Castelló (im Boletin de la Sociedad castellonense de cultura 1924).

Weiter im Süden besteht eine andere Gruppe von äquivalenten Stationen z. B. bei Sagunt: Castell d'Asens, la Arpillera und Casalets bei Carcer und diejenigen, die den Süden der Provinz Valencia erreichen (Cullera, Albaida), wo man schon in die Gebirgsgegend kommt, die besagte Provinz von der von Alicante trennt, in deren der Ebene von Castellón am nächsten liegenden Teil man eine verschiedene Kultur kennt, die das Überleben der Civilisation des Südostens aus der ersten Periode in abgelegener Gegend darstellt (La Serreta de Alcoy); von ihr ist schon die Rede gewesen.

C. Der Ebro und Innerspanien.

Die Gruppe von Azaila und Kastilien: Numantia.

a) Azaila. In der Gruppe von La Zaida, wie man früher sagte, oder Azaila, wie es richtiger scheint [1]), ist die Dekoration im allgemeinen viel reicher. Am wenigsten wichtig erscheinen hier die erwähnten einfachen geometrischen Motive. Die geläufigsten Typen sind kompliziertere geometrische Muster: Kombinationen von Spiralen (die oft mit stilisierten Efeublättern zusammengehen), Damenbretter etc., alles wird jedoch auf sehr originelle und elegante Weise interpretiert. Wenn man genau die charakteristischen Ähnlichkeiten der verschiedenen Gruppen des Ebro studiert, scheint es, daß sich die meisten Analogien zwischen der Gruppe von Azaila und der

[1]) Vgl. die alte Bibliographie bei Bosch, El problema de la cerámica ibérica (Madrid 1915). Über die neuen Arbeiten von Cabré und Pérez siehe Cabré, Dos tesoros de monedas de bronce autónomas de Azaila (Teruel) (Memorial numismático español 1921, Juni). Bosch, Rezension der vorigen Arbeit in Butlleti de la Associació catalana d'Antropologia Etnologia i Prehistoria I 1923, 185 ff. und Notes de prehistoria aragonesa a. a. O. 66. Ein regelrechter vorläufiger Bericht der Ausgrabungen von Azaila ist noch nicht erschienen.

von Urgel finden (die Spiralen sind ihnen gemeinsam). Zwischen Azaila und Calaceite besteht die gemeinsame Anwendung gewisser Spiralen und Efeublätter, obgleich letztere in Calaceite sehr selten sind. Dafür ist zwischen Calaceite und Urgel der Kontakt sehr gering.

Wenn wir den Ebro verlassen, bemerken wir, daß die unmittelbare Parallele im Südosten nicht grade die Gruppe von Elche-Archena ist, sondern die von Meca-Amarejo. In dieser Gruppe scheint man die Grundlage für die verschiedenen Dekorationen des Ebrogebietes zu finden. Hier treffen wir einerseits in Fülle die einfachen geometrischen Motive der Gruppe von Calaceite und des Reiches von Valencia, und andrerseits herrscht dort auch Überfluß an Spiralen, die sich dort an Linien anschließen oder von einer Vertikallinie ausgehen, an die sich zwei im Scheitelpunkt vereinte Dreiecke anlehnen, an Schachbrettern und Efeublättern, Motive, die in die Gruppe von Azaila und in die von Urgel übergangen sind.

Man könnte annehmen, daß auf dieser Basis der Gruppe von Meca-Amarejo jede einzelne der Gruppen des Innern sich unabhängig ihre besonderen Schmuckmotive sucht.

b) Numantia. Weiter im Innern der Halbinsel ist die letzte klar bestimmte Lokalgruppe der iberischen Kultur die von Ketiberien, die besonders durch Numantia bekannt ist. Die Ausgrabungen der letzten Jahre haben weiter die gleichen schon bekannten Dekorationselemente ergeben, aber die Frage der Chronologie und endlich auch der Beziehungen zu Aragón hellt sich jeden Tag mehr auf [1]).

Die frühere nachhallstättische Kultur. Heute wissen wir, daß der iberischen Kultur von Numantia in Kastilien eine nachhallstättische Kultur, die man den Kelten verdankte, vorausging; sie dauert bis zum 3. Jahrhundert und entwickelt sich ganz unabhängig von der iberischen Kultur.

Im 3. Jahrhundert (während der zweiten Periode der nachhallstättischen Zivilisation), als das Ebrogebiet auf seiner Höhe stand, fängt ein wichtiger Austausch an. Gewisse, iberische Einflüsse, die durch die bemalte Keramik repräsentiert werden, dringen in Castilien ein. So finden wir in den Nekropolen von Luzaga, Molino de Benjamin Arcobriga, Osma und Gormaz einige konzentrische Kreise, Kreuze und endlich stilisierte Vögel, die auf eine Keramik gemalt sind, die schon Scheibenkeramik ist, obgleich sie nach ihren Formen und dem Tonmaterial sich stark von der iberischen unterscheidet [1]).

Die iberische Kultur von Numantia und ihre Chronologie. Jene Kultur verschwindet sogleich und wird durch die von Numantia ersetzt, die gewisse Eigentümlichkeiten der früheren erbt, wie die Dolche mit den Scheiben im Griff und gewisse Gefäßformen, die aber trotzdem in jeder Hinsicht eine neue Phase iberischer Kultur bedeuten. Im Jahre 133 endet mit der Einnahme von Numantia seine Kultur. Da sie noch nicht zur Zeit der nachhallstättischen Nekropolen oder nur in der Form leichter Einflüsse existierte, so erhalten wir als Daten für den Beginn der iberischen Kultur von Numantia die Zwischenzeit, die sicher nicht über die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts hinausgeht.

Die Beziehungen von Numantia zu anderen iberischen Gruppen. Die iberische Kunst in Numantia ist sehr originell trotz aller Kontakte mit Aragon, die täglich mehr erkannt werden. Diese beziehen sich auf die Spiralen, Hakenkreuze, Schachbretter. Aber die Beschränkung auf ein Minimum von konzentrischen Kreisen und Wellenlinien, sowie die typischen Motive von Numantia wie die Stilisierungen von Pferden, die persönliche Art Vögel,

[1]) Über Numantia vgl. Mélida, Excavaciones de Numancia, Madrid 1912, und später die jährlichen Berichte in Memoria de la Junta Superior de excavaciones y antigüedades (von Mélida und Taracena). Siehe auch B. Taracena, La cerámica ibérica de Numancia (Madrid, Biblioteca de Coleccionismo 1924).

[1]) Vgl. Bosch, El problema de la cerámica ibérica (Memorias de la Comisión de inv. pal. y preh. Madrid 1915, 33 ff.). Cabré, Urna cineraria de la necropolis de Uxama (Coleccionismo num. 62, 1918) und besonders Bosch, Los Celtas y la civilización céltica en la peninsula ibérica (Boletin de la Sociedad Española d'Excursiones 1921 H. A. VI.; davon ein Auszug: Die Kelten und die keltische Kultur in Spanien, Mannusbibliothek Nr. 22, Leipzig, Kabitsch, 1922).

Fische, menschliche Figuren wiederzugeben, verleihen der Kultur von Numantia ein besonderes Gepräge. Es war indessen eine Überraschung, in San Antonio de Calaceite ein Fragment zu finden, auf dem nach der Technik von Numantia eine menschliche Figur gemalt war, eine Tatsache, die wiederum den Connex zwischen beiden Regionen erweist.

c) Die Zwischengruppe zwischen Numantia und dem Ebro. Die Kultur des Gebietes zwischen der Mitte des Ebro, Azaila und Numantia ist immer noch wenig bekannt, die Nekropole von Belmonte hilft kaum die Leere auszufüllen [1]). Besagte Nekropole ist indessen sehr wichtig und gibt uns vielleicht den Verbindungspunkt der Zivilisation der Gruppe von Azaila und der von Numantia und erklärt dadurch wenigstens zum Teil das Eindringen der iberischen Kultur in Kastilien.

Das Material. In Belmonte gibt es eine Fülle von bemalten Gefäßen mit deutlich iberischen Formen (Zylinderhüte), aber es gibt auch Formen, die man als mit denen der nachhallstättischen Periode in Kastilien verwandt ansehen kann, wie die kugelförmigen Urnen mit konischen Deckeln, ein Gefäß mit hohem mehr oder weniger zylindrischen Hals und halbkugelförmigem Bauch mit Henkeln, die von dem Rand des Gefäßes bis zu dem Anfang des Bauches reichen, oder auch Gefäße der gleichen Form, aber ohne Henkel, manchmal mit einem Fuß [2]). Solche Formen finden sich nicht allein in der nachhallstättischen kastilischen Kultur, sondern auch manchmal in der iberischen Kultur der Gruppe von Azaila [3]), und in Niederaragon und scheinen mit einigen Gefäßen aus Numantia [4]) verwandt zu sein. Was die Dekoration anbelangt, so finden sich in Belmonte die Wellenlinien und die konzentrischen Kreise, d. h. also die allgemeinen iberischen Motive. Daneben hat man Motive, die eine wohlentwickelte Lokalgruppe anzeigen, z. B. die besondere Form der Wellenlinien, die eine Reihe von S bildete, eine Reihe von Spiralen, die an einer horizontalen Linie hängen (die sogenannten stilisierten Pferdeköpfe von Azaila und Numantia), besonders aber ein Motiv, das seine unmittelbaren Parallelen in Numantia hat: eine Reihe paralleler Vertikallinien, die unten am Rand des Gefäßes anfangen, und die in eine Reihe von konzentrischen Halbkreisen endigen, die nach einer Seite offen sind [1]).

Eine andere Besonderheit der Dekoration von Belmonte zeigt ein Fragment mit zwei Vögeln, die eine neue Parallele zur Gruppe von Azaila bilden.

Chronologie und Beziehungen. Was die Chronologie von Belmonte anlangt, so spricht, obgleich das Material nichts für eine feste Datierung bietet, nichts dagegen, sie in das 3. Jahrhundert zu setzen, d. h. in die Zeit der Gruppe von Azaila, der zweiten Periode von Niederaragon und der letzten Nekropolen aus der nachhallstättischen Kultur (Osma, Arcóbriga), in welchen sich die für Belmonte erwähnten keltischen Formen häufig finden, ebenso wie gemalte einfache ausgesprochen iberische Dekorationen (Osma, Arcóbriga, Gormaz, Molino de Benjamin, Luzaga) [2]).

Es scheint, als ob Belmonte das Verbindungsglied ist, zwischen dem Ebro und Kastilien; so erklärt sich das Vorkommen von iberischen Einflüssen in den nachhallstättischen Nekropolen, und zu gleicher Zeit hat man einen Weg zur Erklärung der Kultur von Numantia.

Für eine solche Erklärung muß man allerdings bedenken, daß gewisse nachhallstättische Typen in Numantia sich lange erhielten (der Dolch mit Doppelkugel im Griff, gewisse keltische Formen der Keramik)

[1]) Man vgl. das Anuari de l'Inst. E. C. (Crónica) I 1907, 570 u. Bosch, Notes de prehistòria aragonesa (Butlleti de l' Associació Catalana d'Antrop. Etnol. y Prehist. I 1923, 60 ff.

[2]) Man vergleiche die in der vorigen Anmerkung erwähnte Literatur. Zu den ähnlichen nachhallstättischen siehe Bosch, Celtas Abb. 7 Typus a und Typus d und i.

[3]) Pijoan, La cerámica ibèrica a l'Aragó (Anuari de l'Inst. I 1908, 261, Abb. 25, Nr. 16).

[4]) Man vgl. Excavaciones de Numancia (Memoria de la Comisión ejecutiva, Madrid 1912), Taf. XXXIII A (ohne den Fuß, der für die Gefäße von Belmonte charakteristisch ist).

[1]) Man vgl. als Parallele für dieses Motiv ein Fragment aus Numantia (Excavaciones de Numancia Taf. XXXII B).

[2]) Bosch, Celtas und El Problema de la cerámica ibérica, Madrid 1915, 33—39.

wie auch der Name von Keltiberern, der beweist, daß eine Mischung mit den Kelten stattfand. In diesem Fall hätte Numantia in gewisser Weise die nachhallstättische kastilische Kultur geerbt. Aber zu gleicher Zeit spricht sowohl der Name Keltiberer[1]) wie der allgemeine Eindruck der Kultur von einem herrschenden iberischen Element. Die Gruppe von Belmonte scheint zu zeigen, daß der Weg der Iberisierung Kastiliens vom oberen Ebro ausgeht und der Straße des Jalón folgt. Aber die Art, wie die keltiberischen Stämme verteilt sind, die von dem Duero bis zu den äußersten iberischen Gebirgen reichen, die an Valencia stoßen, läßt vermuten, daß die Iberisierung des fraglichen Territoriums in einer komplizierten Weise vor sich ging. Es ist möglich, daß sie auf zwei Wegen zugleich stattfand, da sie von zwei verschiedenen Orten kam: durch den Jalón vom Ebro aus, und von der valencianischen Küste aus durch die Flußtäler der Flüsse, die von der Hochebene hinunterfließen und die sich in dem des Jiloca vereinen, wo ein guter Teil der Keltiberer wohnte.

D. Die östliche Ausdehnung der iberischen Kultur. Portugal.

a) Die Kultur der Castros (keltisch) und die Kultur des Algarve. Nach den Studien von Santos Rocha in den Castros der Umgebung von Figueira da Foz (Santa Olalla, O Crasto, Chões) und von Vergilio Correia in Conimbriga (Condeixa a Velha) und von andern in verschiedenen Castros[2]), besonders nach den alten Arbeiten von Martins Sarmento in dem Minhogebiet (Briteiros, Sabroso), kann man sagen, daß es im 5.—4. Jahrhundert zwei Typen einer nicht iberischen Kultur gibt, von denen der nördliche Typus (Minho, Duero) sich sehr rein, ohne iberische Einflüsse erhält, während der der Mitte von Portugal (Santa Olalla und andere bei Figueira, Conimbriga bis zu der Nekropole von Alcacer do Sal) einen aus Andalusien stammenden iberischen Einfluß zeigt. Man kann letzteres auch für das Algarvegebiet nachweisen (Fund eines iberischen Gefäßes aus Faro, Ethnologisches Museum von Lissabon), wo außerdem noch eine andere Kultur existiert, die sich sowohl von der iberischen als der keltischen unterscheidet, die wir aber noch wenig kennen[1]).

b) Die iberische Kultur des Nordens von Portugal. J. Fontes[2]) hat die Funde der Ortschaft San Juliâo in Caldellas im Norden von Portugal veröffentlicht, und im Museum von Oporto gibt es unveröffentlichte Fragmente von Keramik aus Guiffões. Diese scheinen anzuzeigen, daß hier ein Typ von dekadenter iberischer Kultur besteht, der wahrscheinlich mit dem nördlichen Teil des kastilischen Tafellandes zusammenhängt. Die Fragmente von Guiffões (Fragmente eines Kruges mit flachem Rand und doppelten Henkeln, nicht gemalt, aber aus rötlichem Ton mit der Scheibe verfertigt) haben zum mindesten einen iberischen Charakter. Die Funde von S. Juliâo unterscheiden sich schon etwas von dem gewöhnlichen iberischen Typ.

Die Ethnologie dieser Kulturen in Portugal scheint klar zu werden, wenn man annimmt, daß die beiden Gruppen der Kultur der Castros keltisch scheinen, die Kultur des Algarve, die trotz ihrer Beziehungen zu der iberischen Kultur von Andalusien dieser so fern wie der der Castros steht, muß den Kyneten oder Koniern gehören, die die Quellen in den Süden von Portugal verlegen, während die ärmliche iberische Kultur im Norden von Portugal in Beziehung mit der von den Lusitanern zu stehen scheint.

E. Die südliche Hälfte der Hochfläche (meseta).

Die Stiere und Eber (bichas u. verracos). Wir wissen immer noch sehr wenig von dem Süden der Hochfläche. Wir

[1]) Vgl. Schulten, Numantia, und über die Bedeutung des Namens »Keltiberer«, daß bei ihm das herrschende Element »Iberer« ist.

[2]) Für die Kultur der Castros vgl. man die bei Bosch zitierte Literatur: La arqueologia pre-romana hispánica und Bosch, Celtas. Für Conimbriga siehe V. Correia, Conimbriga, a camada preromana da cidade (O Archeologo Portugues XXI 1916, 1—2).

[1]) Für das Gebiet des Algarve vgl. Bosch, Celtas.

[2]) La station de S. Juliâo aux environs de Caldellas (Bulletin de la Societé Portugaise de Sciences Naturelles VII 1916).

bleiben auf einzelne Funde von Stein-(Eber) oder Bronzetieren beschränkt. Über diese kann man nach ihrer geographischen Verteilung, ihren Typen und ihrer Technik etwas Neues sagen.

a) Topographie. Allem Anschein nach liegen die hauptsächlichsten Mittelpunkte für die Funde der Eber in dem oberen Tajogebiet[1]). Von hier gelangten sie zu anderen Orten, da sie sich auch am Nordabhang des Guadarrama (Provinz Salamanca, Avila, Segovia) finden, natürlich nur vereinzelt. Ganz ausnahmsweise erscheinen sie in Portugal, ja sogar in den baskischen Provinzen. Ihre Typen beschränken sich auf zwei: auf einen, der mehr oder weniger einem Stier oder Löwen gleicht, und einen anderen mit breiter Schnauze, der einem Schwein ähnlich sieht (daher der Name Eber, den man ihnen gegeben hat). Die Ausführung ist aber bei allen so roh, daß es schwer ist, mit Sicherheit festzustellen, welches Tier sie wiedergeben sollen.

b) Beziehungen zum Südosten und zu Andalusien. Ihre Bestimmung und ihre Datierung bleibt vorläufig noch ein Geheimnis. Die Umstände ihres Auffindens klären das Problem nicht, man findet sie einzeln oder auf dem Felde eine Reihe bildend (wie in Guisando). Man nimmt an, daß sie zu Grabstätten gehörten, und man hat in dem Schwein ein Tier sehen wollen, das mit der Welt der Toten verknüpft ist, aber alles dieses kommt nicht über bloße Hypothese hinaus. Was ihre Datierung anbelangt, so haben wir im Innern von Spanien keine andern Indizien als die römischen Inschriften, die man auf einigen liest, und zwar grade auf den rohesten von ihnen (Torralba de Oropesa in Toledo, Miqueldi u. a.); man hat häufig schon vermutet, daß diese Inschriften später sind als die fraglichen Skulpturen.

Wenn man andere Orte sucht, die für diese Tierfiguren Parallelen bilden, so denkt man sofort an Andalusien und an den Südosten; die Gruppe von Tieren des Innern, die Stiere oder Löwen scheinen, kann man sich dem Typus nach mit den andalusischen Löwen verwandt denken, z.B. diejenige des Museums von Segovia und des Palastes der Herzöge von Abrantes in Avila. So kommen wir ohne zu große Gewalt zu den Köpfen von Cabezas de San Juan (in Sevilla), und damit haben wir etwas, was sich mit den Löwen von Baena oder Bocairente, die den vollendeten Typus darstellen, vergleichen läßt.

Wenn man weiß, daß die iberische Kultur, je weiter sie sich von der Küste entfernt, um so später auftritt, und wenn man keine anderen Analogien als im Süden und Südosten (den Gebieten der ältesten iberischen Zivilisation) findet, so muß sich notwendig als einzige wahrscheinliche Hypothese aufdrängen, daß diese Tiere des Innern eine Degeneration der in Andalusien und im Südosten häufig vorkommenden Löwen darstellen, mit denen sie typologische Beziehungen haben, und daß ihr Alter nicht die letzten Zeiten der iberischen Freiheit des Innern, d. h. des 3. und 2. Jahrhunderts überschreitet. So können die Eber mit den römischen Inschriften, die gerade die degeneriertesten Typen, die sich am meisten von den vorhergehenden des Südens scheiden, darstellen, sehr wohl die Fortsetzung jener Kultur zu Zeiten der Romanisierung sein; sie zeugten dann von einem Überleben der iberischen Kultur in Gegenden von Spanien, in die die römische Kultur am langsamsten eindrang, um die heimische zu verdrängen[1]).

II. VERGLEICH DER ARCHÄOLOGISCHEN RESULTATE MIT DEN LITERARISCHEN QUELLEN.

Nach dem vorhergehenden allgemeinen Überblick über die archäologischen Resultate soll jetzt ein Vergleich versucht werden mit den Ergebnissen, die wir aus den Texten der zeitgenössischen Geschichte gewinnen.

[1]) Man vergleiche Bosch, Las Bichas y verracos ibericos (Hejas Selectas, Barcelona 1919, 8). Für die Aufzählung der bis 1903 bekannten vgl. P. Paris, Essai I 58 ff.

[1]) Ein vielleicht sehr ähnliches Problem stellen die andern bekannten Skulpturen des Innern und des Westens der Halbinsel dar, wie die erwähnten lusitanischen Krieger und die Stelen mit den Kriegern von Clunia, wenn ihre Epoche wirklich vorrömisch ist; sie wären dann weiter nichts als eine Barbarisierung der Kunst des Südens.

A. Die Völker der 1. Periode (6. bis 4. Jahrhundert)[1]).

Schulten hat vermittels der Texte wichtige Verschiedenheiten in dem Bild der Völker der Halbinsel nachgewiesen, je nach den Zeiten, denen diese Texte angehören. So gibt die Gruppe der ältesten Autoren (Periplus, der in der Ora maritima von Avienus erhalten ist, Hekataios, Herodot, Aischylos, Herodoros, Ephoros, der Pseudo-Skylax usw.) ein Bild von Völkern, das anders ist als das, welches die Autoren vom 3. Jahrhundert an zu rekonstruieren erlauben (Eratosthenes, Polybios, die zeitgenössischen Quellen aus dem zweiten punischen Krieg und der Romanisierung, besonders die Quellen von Strabo, darunter Poseidonios und Artemidoros, Livius, Diodor, Ptolemaios und die Itinerarien usw.).

In den ältesten Autoren hat Schulten drei verschiedene ethnologische Schichten erkannt. Vor allem die Reste von einheimischer vorkeltischer und voriberischer Bevölkerung, die er als ligurisch betrachtet nach dem Vorgehen von C. Jullian, der sich auf den berühmten Text von Hesiod stützt, welcher die Ligurer als das typische Volk des Westens ansieht. Schulten schließt in diese die Draganer im Norden von Spanien ein, ferner die Oestrymnier der Küste von Portugal (die, nach dem was der Periplus zu verstehen gibt, durch die Invasion der Kelten vertrieben wurden), die Kyneter oder Conier des Algarve, und rechnet vielleicht noch einige Völkerschaften im Norden des Guadalquivirtales (die Gleten oder Ileaten, Etmaneer) hinzu. Wir möchten nicht glauben, daß alle vorkeltischen und voriberischen Völker der Halbinesl sich auf eine einzige ethnische Familie zurückführen lassen, obgleich gewisse Verwandtschaft unter ihnen besteht und auch gewisse Ähnlichkeit mit den Liguren in Südostfrankreich da ist. Wir nehmen an, daß sie ein Ergebnis der Mischung der verschiedenen Völker sind, die, wie wir in andern Arbeiten auseinandergesetzt haben, von altersher die Halbinsel einnahmen. Wir glauben jedenfalls bewiesen zu haben, daß man solchen Völkern mit heimischen Wurzeln gewisse Volksstämme im Norden von Katalonien (Indigeten, Cereten, Ausocereten, Ausetaner)[1]) einverleiben muß, die in den Quellen erwähnt werden, und ganz besonders die Völker der Pyrenäengebiete, die in den Texten des 6. und 4. Jahrhunderts noch nicht erwähnt werden, von denen aber später die Basken und andere mit ihnen verwandte Völker große Bedeutung erlangen[2]). Man kann diese weder als iberisch ansehen, wie es die klassische Theorie verlangt, noch als ligurisch, wie es Schulten will, sondern muß zugeben, daß sie etwas Besonderes für sich in der ganzen Ethnologie des Westens von Europa darstellen; sie haben ihre Wurzeln in einem gewissen Volksstamm, der schon zur Kupferzeit eines der ethnischen Elemente der Halbinsel bildet (Pyrenäische Völker).

Die zweite ethnische Schicht Spaniens bilden die Kelten. Schulten hat als solche die Sefes, Cempsi und Berybraces identifiziert, die uns der Periplus überliefert. Von diesen Kelten wissen wir durch die Quellen, daß sie nicht nur die Küste von Portugal und die Hochfläche von Castilien besaßen, sondern daß sie »raids« an die Küste von Andalusien machten (die Insel Cartare an der tartessischen Küste, die die Kelten nach dem Periplus in Besitz nehmen). Die Ortsnamen an der Küste von Valencia verraten gewissen keltischen Einfluß, Segorbe = Segobriga), was die Archäologie bestätigt, und die Archäologie gibt uns auch Kunde, daß vor der großen Bewegung, die die Kelten nach der Hochfläche und nach

[1]) Schulten, Numantia. Ergebnis der Ausgrabungen I, München, Bruckmann 1914. Schulten-Bosch, Fontes Hispaniae Antiquae, Barcelona-Berlin 1922. Schulten, Tartessos. Ein Beitrag zur ältesten Geographie des Westens, Hamburg Friedrichsen 1922. Bosch, Ensayo de una reconstrucción de la etnologia prehistórica de la península ibérica (Boletin de la Biblioteca Menendez y Pelayo Santander 1922). Bosch, Assaig de reconstitució de la etnologia de Catalanya (Discurso de la R. Academia de Buenas Letras, Barcelona 1922). Bosch, El problema etnológico vasco y la arqueologia (Revista internacional de los estudios vascos 1923). Die Hauptresultate davon siehe in »Die baskische Ethnologie im Lichte der neuesten archäologischen Forschung« in Zeitschrift für Ethnologie 1923, 87 ff.).

[1]) Siehe meine oben angegebene Arbeit über die Ethnologie Kataloniens.

[2]) Siehe meine oben angegebene Arbeiten über die Basken.

Portugal brachte, und die man ins 6. Jahrhundert verlegen muß, eine Infiltration von Kelten an der Nordküste von Katalonien vom Süden Frankreichs aus stattgefunden hat, und zwar schon im Anfang der Eisenzeit (gegen 900 v. Chr.: die katalanische hallstättische Küstenkultur). Endlich muß man vermuten, obgleich uns dies nur aus späteren Quellen bekannt ist, daß mit den Kelten ein germanischer Stamm kam, der später in der Sierra Morena erscheint und den Schulten als keltisch ansah, der aber, wie man aus den Arbeiten von E. Norden erkennt, sehr gut ein germanischer Stamm sein könnte, der, vermischt mit den Kelten, in der großen Bewegung des 6. Jahrhunderts nach der Halbinsel gelangte[1]).

Die dritte ethnische Schicht ist die der iberischen Völker. Die Quellen bezeichnen sie von Herodoros an alle mit dem gleichen Namen. Trotzdem unterscheidet man vorher (Periplus, Hekataios, Herodot) zwischen den Iberern im engeren Sinne (an den Küsten von Valencia und Katalonien) und denen, die man mit dem Namen Tartessier bezeichnet, unter denen sich vielleicht wichtige Reste voriberischer Völker verbergen. Es ist zwar hier nicht der geeignete Ort, über die Ursprünge beider Gruppen zu diskutieren, aber aus archäologischen Gründen glauben wir, daß sie zwei verschiedenen Wellen entsprechen, die zu verschiedenen Epochen in die Halbinsel kamen. Was die Iberer anbelangt, so ist ihre Anwesenheit fast schon von dem Ende des Neolithikums an erwiesen, während die Tartessier eine spätere Invasion darstellen könnten, jedenfalls vor dem Jahre 1000 v. Chr. liegend, wo sie schon die biblischen Texte zitieren.

Von den iberischen Völkerschaften im eigentlichen Sinne kennen die alten Quellen außer den Gymneten aus den Grenzen der Provinzen Valencia und Alicante, die ihnen wahrscheinlich analog sind, die Edetaner (vom Jucargebiet bis zum Ebro?), die Ilergeten (vom Ebro bis zu den Garrafküsten in der Prov. Barcelona) und diejenigen, die nach dem Periplus die iberische Herrschaft bis zu den Pyrenäen über verschiedene Völkerschaften ausdehnten (besonders über die Indiketen), und die sich den Süden von Frankreich bis zur Rhône (Aischylos) unterwarfen, und ligurische Stämme (Sordonen, Elysiker) beherrschten. Solche äußersten Gruppen der Iberer haben wir mit den Mysgeten von Hekataios identifiziert [1]), deren genaue Lage aus den Hekataiosfragmenten nicht zu ermitteln ist, und mit den »mit Iberern gemischten Ligurern«, die der Pseudo-Skylax an der französischen Küste zitiert.

Die Gruppe der tartessischen Völker umfaßt folgende Stämme, die, wenn man nach dem Periplus geht, eine Konföderation unter der Hegemonie der Tartesser darstellten. Im Südosten und im östlichen Teil von Andalusien (etwas oberhalb von Mastia-Cartagena bis zu dem Fluß Chrysus-Guadiaro) die Mastiener, unter denen es fremde Elemente, sicher afrikanische Kolonisatoren, die der Periplus Libyphöniker nennt, gegeben hat, im Süden der Provinz von Cadiz, vom Chrysus-Guadiaro zum Cilbus-Salado de Conil, die Cilbicener (für Herodor Kelkianer), an der Mündung des Quadalquivir und in seinem Tal die eigentlichen Tartessier, die vielleicht in dem Gebiet des Rio Tinto und des Odiel (Huelva) einen andern Stamm bildeten: die Elbysinier (Herodoros) oder Olbysier (wie Stephan von Byzanz schreibt), welche vielleicht die Elbestier des Hekataios sind. Der Periplus spricht für den Norden des Quadalquivirgebietes noch von andern Völkerschaften, die den Tartessiern angegliedert waren. Schulten hält sie, besonders ihres Namens wegens nicht für iberisch; es handelt sich um die Ileaten (oder Gleten nach Herodoros) und die Etmaneer, deren Gebiet schwer zu präzisieren ist.

B. Die Völker der zweiten Periode (3. Jahrhundert bis zur Romanisierung).

Das Bild, das wir eben entworfen haben, verändert sich gegen das 3. Jahrundert zu (Eratosthenes, Polybios und andere Autoren, die Strabo und Diodor benutzt haben,

[1]) E. Norden, Die Germanische Urgeschichte in Tacitus Germania, Berlin-Leipzig 1920.

[1]) Bosch, Prehistoria catalana Barcelona 1919. Schulten hat dann (Fontes Hispaniae antiquae I 22, Commentar zu Hekataios) die Identifizierung angenommen.

darunter Poseidonios, Artemidor u. a.). Im Süden gibt es jetzt Völker, die wie eine Transformation der früheren Tartessier, Cilbicener und Mastiener erscheinen; es sind die Turdetaner, Bastetaner und vielleicht auch Contestaner.

An der Ostküste haben sich die Stämme der alten Iberer sehr geändert. Die Edetaner kommen nur bis zum Palancia (mit Sagunt), dafür breiten sie sich im Innern aus, sie steigen in den Bergen der Provinz Castellón in Richtung auf Niederaragón und das Ebrogebiet zu und erreichen Zaragoza.

Die Ilercavoner breiten sich vom Palancia durch die Ebene der Provinz Castellon bis zur Ebromündung (Tortosa) und bis zu den Bergen des Coll de Balaguer aus. Mit sehr schlecht zu bestimmenden Grenzen gibt es im Innern der Ebenen von Urgell die alten Ilergeten, die früher vom Ebro ab an der Küste erwähnt wurden, und die man stets als Abzweigung der alten Ilergeten betrachtet hat und die Ilercavoner, die jetzt, wie gesagt, weiter unterhalb der alten Grenzen der Ilergeten leben. Von der Küste von Coll von Balaguer an im Gebiet von Tarragona wohnen bis zu der Küste von Garraf die Cossetaner; von hier nach Norden bis Tordera oder bis Blanes die Laietaner, die in ihrem Rücken die Lacetaner haben, welche mit den vorigen identisch scheinen und die das ganze Flußgebiet des Llobregat, des Cardoner, mit dem an den Bergen liegenden Teil einnehmen [1]). Das Gebiet des Ter mit Vich und Gerona gehört den Ausetanern, und das Ampurdan den Indiketen. In der Cerdagne leben die Ceretaner, weiter südlicher findet man die Castellani, die die Ausocereten der früheren Quellen scheinen. Zwischen den Ausetanern und Lacetanern wird ein unbekannter Volksstamm jetzt aufgesogen, der früher Bergistaner oder Bargusier von Berga hieß. Im Südosten von Frankreich waren die Iberer vor der Eroberung der Gallier (Völker Tektosages) verschwunden.

Im Innern der Halbinsel, im Tal des Ebro, erscheinen jetzt nach den Ilergeten die Jacetaner (Jaca), die mit den Aquitanern identisch scheinen, den einzigen Iberern, die man in Frankreich erwähnt, im Südwesten grenzen die Jacetaner an die Vasconen von Navarra und aus den baskischen Provinzen, welche voriberisch und vorkeltisch sind [1]). Im Norden von Spanien leben die Kantabrer, die einen ausgesprochen iberischen Charakter haben, und die in lebhaften Beziehungen mit den Aquitanern stehen, dagegen nichts mit den voriberischen und vorkeltischen Asturern (vielleicht ist letzterer ein anderer Name für die alten Draganer) gemeinsam haben.

Im Innern und nach Westen hin leben jetzt in allen Teilen iberische Stämme, die Keltiberer auf dem iberischen Tafellande und im oberen Gebiet des Duero, die Vaccäer in dem mittleren Gebiet des Duero, und die Lusitaner zwischen den Stromgebieten des Duero und Tajo, an der Küste von Portugal. Diese drei Völker scheinen mehr Beziehungen unter sich als mit den andern Iberern der südlichen Hochfläche zu haben, wo die Carpetaner (in der Mancha), die Oretaner (im südlichen Neukastilien), die Vettoner (Extremadura und z. T. auch auf der andern Seite der Pässe der Sierra von Gredos in der Provinz Salamanca) leben. Von den Kelten haben sich nur Reste im äußersten Nordwesten und Südwesten der Halbinsel erhalten, die Celtici, die dann in Galizien die Callaeci werden, und dann in den nördlichen Ecken der iberischen Randgebirge und in la Rioja die Beroner. Wir wissen nicht, ob die Turmodiger vom Tal »La Bureba« nicht auch keltisch sind, die sich zwischen den Beronen, Cantabrern und Keltiberern finden. Und wenn man sie auch nicht als keltisch betrachtet, sondern als einzelnen Rest der mit ihnen in Verbindung stehenden Völkerschaften, muß man in der Sierra Morena, vermischt mit den Oretanern, die Germanen erwähnen, von denen schon gesprochen wurde.

Das bedeutet nach der Hypothese von Schulten eine Eroberung des Innern und Westens auf Kosten der Kelten, die in die

[1]) Die Schriftsteller haben oft die Laietaner u. Lacetaner mit den Jacetanern von Jaca, der Ähnlichkeit der Namen wegen, verwechselt.

[1]) Den Vasconen muß man sich andere analoge Völkerschaften einverleibt denken, die mehrmals erwähnt werden, die aber Ptolemaios als erster genau begrenzt: Varduler, Carystier, Autrigonen.

Ecke gedrängt werden, wie sie vorher die früheren Völkerschaften in die Ecke drängten, und die jetzt nur in abgelegenen Orten weiter fortdauern. Schulten sieht die Ursache dieser Eroberung in dem Druck, den die Gallier von Frankreich auf die Stämme von Katalonien und auf die des Ebro ausübten, und er äußert den Gedanken, daß in den Stämmen aus dem Süden von Frankreich der Ursprung der Stämme Zentralspaniens zu suchen ist, und daß sie den Ebro und Jalon entlang hereinkamen. Die Archäologie gewährt andere Möglichkeiten.

a) Die Gruppe der Iberer und die Gruppe der Tartessier. Die Unterscheidung zwischen den beiden Gruppen der Iberer aus dem 6.—4. Jahrhundert, d. h. der Völkerstämme, die man sich unter den Tartessiern und den eigentlichen Iberern vereinigt denkt, spiegelt klar die kulturellen Unterschiede zwischen dem Südosten (Mastiener) und Andalusien (eigentliche Tartessier) einerseits, und der Küste des Reiches von Valencia und Katalonien andrerseits. Der Eintritt der Iberer in Frankreich wird durch die iberischen Stationen bewiesen, die sich bis zur Rhône erstrecken, welche die

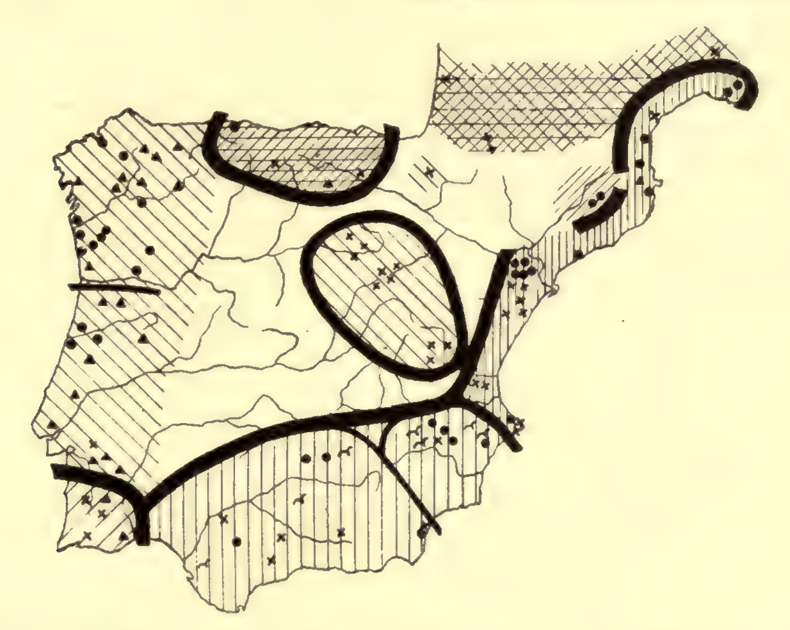


Abb. 43. Die Iberische Halbinsel im V.—IV. Jahrh. v. Chr. Fundkarte. (Bosch.)

äußerste Grenze zu sein scheint, die die Iberer erreichten. Die Archäologie lehrt uns eine weitere interessante Tatsache: nämlich daß es in Niederaragón schon eine iberische Kultur gab, die mit der Küste der Provinz Castellón in Beziehung stand, die von den Edetanern besetzt war. Dies läßt vermuten, daß die iberische Kultur der ersten Periode von Niederaragon, deren Grenze nach dem Innern man nicht bestimmen kann, den Edetanern entspricht, die schon damals durch die Pässe von Morella in Richtung auf die Flußgebiete vom Matarraña und

C. Die Gruppen der iberischen Kultur und die iberischen Völkerschaften.

Man kann heute sagen, daß das, was wir eben auseinandergesetzt haben, sich im allgemeinen mit den Resultaten der archäologischen Forschungen deckt. (Vgl. die Karten Abb. 43, 44). Es ist möglich einige Punkte aufzuklären, die aus Mangel an literarischen Nachrichten zweifelhaft blieben und wieder andere Punkte zu modifizieren, die durch die archäologischen Forschungen helles Licht erhalten.

andern Nebenflüssen des Ebro vorgedrungen waren, oder wenigstens iberischen Stämmen, die mit ihnen verwandt waren.

Diese iberische Kultur der Küste von Valencia und von Niederaragón ist andrerseits äußerst wichtig, da sie mit ihrem ärmlichen Charakter, der so abweichend von der reichen Kultur des Südostens ist, und mit den überlebenden prähistorischen Dingen, die sie enthält, die bis zur Almeria- und Grottenkultur der Kupferzeit hinaufsteigen, vor allem einen starken ethnischen Unterschied zu den Völkerschaften Südostspaniens verrät, der sehr gut zusammengeht mit der radikalen Trennung zwischen den Tartessiern und eigentlichen Iberern, und andererseits das Alter der eigentlichen Iberer an der Ostküste von Spanien und in Aragon beweist. Nur so erklärt sich, daß die Iberer, die wahrscheinlichen Nachkommen des alten Volkes der Almeriakultur aus der Kupferzeit sind, das in seinem Gebiet geblieben ist, ohne sich fortzubewegen, und das seine Kultur entwickelt und sie erst nach und nach auf das Niveau der Kultur bringt, welches die Völker der tartessischen Gruppe im Südosten von Spanien bilden, und das, trotzdem es von dieser entlehnt, doch lange Erinnerungen der einheimischen Art behält. Außerdem erläutert die Veränderung der Kultur von Valencia und Aragon, die sich der des Südostens angleicht, die ethnische Verwandtschaft zwischen Iberern und Tartessiern, die, wenn sie auch zu verschiedenen Epochen nach Spanien kamen, doch einem gemeinsamen Stamme entsprossen sein könnten.

b) Die Kultur von Katalonien. Man hat gesehen, daß in Katalonien nur die Südzone rein iberisch gewesen sein dürfte, die dann die Küstenzone iberisiert hat, bis schließlich die Iberer bis zur Rhône und nach der inneren Zone kamen, die Sitz von einheimischen, nicht iberischen Völkern war. Die Archäologie scheint, trotzdem man sie für das 5.—4. Jahrhundert noch schlecht kennt, diese Unterschiede zu erläutern. Im Nordosten von Katalonien gibt es einige Funde, wie das Gefäß von La Aigueta und die iberische bemalte Keramik aus der unteren Schicht von Emporion, die man direkt als vom Südosten eingeführt betrachten könnte. Die iberische Keramik des Südens von Frankreich verrät trotz ihres ausgesprochenen Lokalcharakters auch Beziehung zum Südosten, was eine Parallele zu der Annahme der Kultur des Südostens durch die iberischen Stämme von Aragon und Valencia darstellt.

Das Wenige, was wir dagegen aus dem



Abb. 44. Die Iberische Halbinsel im III.—II. Jahrh. vor Chr. Fundkarte. (Bosch.)

Innern von Katalonien kennen, verrät nicht nur eine archaische Zivilisation, die den prähistorischen Traditionen folgt, die von den Zeiten der alten Höhlenkultur aus der Kupferzeit an durch die verschiedenen Perioden hindurch bestanden hat (dies wird durch verschiedene Funde bewiesen), sondern eine sehr typische ethnische Individualität. Dies ist z. B. der Fall bei den Fundorten Castell Vell, von Solsona (die untere Schicht) und von dem Dorf Anseresa (Olius). Alles dieses verträgt sich sehr gut mit der Existenz von einheimischen, nicht iberischen Völkern in diesen Gegenden, Völkern, wie wir sie schon so nach den Nachrichten der Quellen vermutet hatten (Cereter, Ausocereter, Ausetaner).

c) Die Kelten und die Iberer. Daß es weiter im Innern der Halbinsel im 5. und 4. Jahrhundert noch keine Iberer gab, zeigt die nachhallstättische Kultur, die man den Kelten in ihren verschiedenen Lokalgruppen zuschreiben kann. Die Castros von Portugal und Galizien stammen wahrscheinlich von den Cempsern und Sefen und die kastilischen Nekropolen können den Berybraces angehören. Die geographische Einheit, die das Territorium der letzteren bildet mit den Ausläufern des iberischen orographischen Systems in der Provinz Cuenca, die an die von Valencia grenzt, und wohin sich grade die nachhallstättische Kultur erstreckt, läßt daran denken, daß, da ihr Ende notwendig die der Berybracer ist, sie auch die kastilische Gruppe sein oder wenigstens zu verwandten keltischen Stämmen gehören könnte. Die Nähe der keltischen Kultur von Cuenca und der iberischen Kultur von Valencia, Castellón und Niederaragón erklärt in rationeller Weise die keltischen Einflüsse, die sich in der ersten Periode von Niederaragón und Valencia so reichlich finden, und die in der zweiten Periode verschwinden.

d) Die Veränderungen im 3. Jahrhundert auf der unteren Hochfläche (»meseta«). Der Stand der Dinge, wie Schulten ihn vom 3. Jahrhundert ab in den Quellen erkennt, findet volle Entsprechung in den allgemeinen Zügen im Süden und Südosten trotz gewisser Schwierigkeiten, die von den ungenügenden Materialien und ihrer Datierung herrühren; für den Nordosten hat man einige Berichtigungen vorzunehmen. Von der Evolution der Kultur im Südosten und Süden in der Zeit, für die die Quellen dort die Contestaner, die Bastetaner und Turdetaner erwähnen, weiß man nur, daß besagte Kultur, wenn auch ärmer und dekadent, bis zur römischen Zeit fortdauert. Die große Blüte fällt ganz und gar in die Zeit vor dem 3. Jahrhundert. Vielleicht kann man aus den Beziehungen, die die Stämme der unteren Meseta (Oretaner, Carpetaner, Vettoner) immer mit denen aus dem Südosten und aus Andalusien hatten, aus ihrer Opposition gegen Stämme des Ostens, Nordens und Westens (die Iberer in Valencia, Keltiberer, Vaccäer und Lusitaner), was sich einerseits in der Leichtigkeit zeigt, mit der sie sich romanisieren lassen, sowie in den »raids« von Viriat und von den Keltiberern in Andalusien und der unteren Meseta, schließen, daß die Stämme der unteren Meseta mit denen des Südostens und Südens aus dem 6. — 4. Jahrhundert zusammenhängen.

Dafür spricht auch der archäologische Nachweis, daß die Fundorte der Tierskulpturen, deren Beziehungen zum Südosten und zu Andalusien wir erwähnt haben, sich im Innern der Halbinsel und grade in der unteren Meseta finden, mit Ausbreitungen nach Salamanca, Avila und Segovia, also grade den Orten der oberen Meseta, die den Pässen der Sierra Carpetana am nächsten liegen, an deren anderer Seite sich gleichfalls die Vetoner ausbreiteten. Wenn dies gewiß ist, könnten wir vermuten, daß die Iberisierung dieser Südhälfte von Mittelspanien auf den natürlichen Wegen vom Süden her stattfand, auf dem der Mancha, den die Carpetaner nahmen (wahrscheinliche Abzweigung der Stämme des Südostens, wie es auch der Stamm der Oretaner sein kann), und dem Wege, der durch den östlichen Teil der Sierra Morena von Niederandalusien nach Estremadura und Salamanca führt (die Vetoner wahrscheinliche Abzweigung der Tartessier).

e) Die Bewegungen auf der Nordhälfte der Halbinsel. Die Bewegung und Identifizierung der Kultur der Stämme im Norden und Nordosten der Halbinsel scheint viel sicherer zu sein. Schulten nahm an, daß die

Iberisierung der Meseta (wir können hinzufügen des nördlichen Teiles derselben) und von Portugal als weitere Konsequenz des Druckes der Gallier auf den Süden von Frankreich erfolgte, der die iberischen Völker des Nordostens [1]) in Bewegung bringt, aber die Archäologie gibt uns dafür Details. Sie beweist vor allem die Existenz von zwei Perioden, die mit den Verschiedenheiten der Völker, wie sie die Quellen vor dem 3. Jahrhundert verglichen mit den späteren Berichten erkennen lassen, übereinstimmen. Mit Hilfe der Archäologie erklären wir uns, warum die Quellen die Ilergeten im Innern, in Urgell, getrennt von den Ilercavonen (ihrer Abzweigung) zitieren, während an verschiedenen Orten der katalonischen Küste oberhalb des Ebro die Cosetaner erscheinen, die man nicht vorher kannte, und warum sich die Ilercavonen seitdem gezwungen sahen, sich Wohnsitze an der Mündung des Ebro zu suchen, und bis in die Nachbarschaft von Sagunt kommen, in das Gebiet der alten Edetaner. Diese Tatsachen spiegeln sich in den kulturellen Unterschieden, die wir weiter oben auseinandergesetzt haben, zwischen der Gruppe von Sidamunt (der Ilergeten), der Gruppe von Niederaragón, dem oberen Teil von Castellón-Valencia (Edetaner) und der Ebene von der Mündung des Ebro und der Provinz von Castellón (Ilercavonen); sie scheinen mit der Erscheinung neuer Stämme verbunden zu sein, die sich zwischen die Ilergeten-Ilercavonen und die Indigeten schieben, d. h. der Cosetaner und Laietaner, sie alle mit der gleichen Kultur der Küste aus dem 3. Jahrhundert, die auch die Ilercavonen beeinflußte. Diese nahmen, entfernt von ihren Brüdern im Innern, die Einflüsse ihrer Nachbarn, der Cosetaner auf. Alles dieses ist letzten Endes ein Resultat des Druckes der Gallier auf die ligurischen und iberischen Stämme im Süden von Frankreich, der seinen Gegenstoß in Katalonien fand, wo die Völker, die den Indigeten verwandt sind, sich teilten [1]). Die Cossetaner nehmen das alte Gebiet der Ilergeten und lassen diese im Gebiete von Urgell isoliert, die Ilercavonen sehen sich zur Auswanderung, die Küste abwärts, gezwungen, während die Gruppe der Lacetaner den Llobregat und den Cardoner heraufwandert auf Kosten der früheren Völker [2]). Der Eintritt der Ilercavonen in die Ebene von Castellón, auf Kosten der Edetaner, zwingt diese, sich auf die Berge zurückzuziehen und in das Innern einzudringen. Vielleicht trugen hierzu auch mögliche Bewegungen der iberischen Gruppen im Südosten bei, die das Eindringen des iberischen Elementes in die Mancha nach der Mitte der Halbinsel hin, verursachten. Der Druck wurde erstickt durch die karthagische Eroberung des Südostens, die nun eine schwierig zu überschreitende Schranke bildet. So fanden die Edetaner, die von Norden und von Süden gedrängt werden, keinen andern Ausweg, als sich in die Berge zu flüchten.

In dieser Bewegung der Edetaner kann man den Ursprung des Eintrittes der iberischen Elemente in das vorher von den keltischen Berybracern und jetzt von den Keltiberern besetzte Gebiet erblicken. Es konnte dieses auf zwei Wegen geschehen: auf dem Wege des Jiloca und des Jalón, die die Meseta begrenzen, oder vom Ebro ab durch den Jalón und dem Hochlande von Almazan-Duero, und nachdem die Vertreibung der Keltiberer, Vaccäer und Lusitaner vollendet war, durch deren Gebiete. Die Beziehung der Edetaner zu den Keltiberern erklärt sich sehr gut aus der Beziehung, die zwischen der iberischen Kultur des Ebro und Numan-

[1]) Es ist unmöglich, daß die Iberer aus der Meseta die sind, die vorher im Süden von Frankreich lebten, da die Ausdehnung der Iberer viel mehr durch Teilbewegung und successiven Druck erfolgt zu sein scheint als durch große Expeditionen von Abenteurern. Der archäologische Augenschein lehrt dieses gleichfalls.

[1]) Die Analogie für das erwähnte Volk der Indigeten, bestärkt durch die Identität der Kultur, die zwischen ihnen besteht und sie von der Ilergeten von Sidamunt scheidet, wird durch den Text von Strabo III 4, 1 (S. 156) bewiesen, der besagt, daß die Indigeten mehr nach dem Norden des Ebro wohnten, und daß sie in 4 Teile geteilt waren.

[2]) Diese Substitution von Völkerschaften macht den plötzlichen Wechsel verständlich, den man in der oberen Schicht der Ortschaft Castellvell de Solsona, die dem III. Jahrh. angehört, trifft; sie zeigt eine der Küste identische Kultur, die ganz von der der unteren Schicht desselben Ortes und von der durch die Ortschaft Anseresa (Olius) bekannten verschieden ist.

tia besteht, einer Beziehung, die heut klarer ist durch das Fragment mit figürlicher Dekoration von einer Numantia verwandten Technik, das man in San Antonio von Calaceite fand, und durch das, was wir bezüglich der Gruppe von Belmonte sagten. Wahrscheinlich erklären sich die beobachteten Verschiedenheiten durch die Isolierung der Keltiberer, die bis in späte Zeiten (133 v. Chr.) reicht, und durch die Absorbierung von vielen keltischen Elementen, die man durch die Fülle von keltischen Eigennamen zwischen den numantinischen, ja durch dem Namen Celtiberer selbst beweisen kann, sowie durch die keltischen Formen der Keramik von Numantia, die denen der nachhallstättischen Nekropolen gleichen, und durch den Dolch mit zwei Scheiben am Griff, der sich in Numantia befindet. Die zahlreichen Beziehungen der Keltiberer, Vaccäer und Lusitaner stehen im Gegensatz zu der Opposition zu anderen Stämmen; anstelle anderer fehlender archäologischer Indizien beweisen sie, daß die Iberisierung der nördlichen Meseta und Portugals die Fortsetzung der Bewegung ist, die die iberischen Elemente der Keltiberer nach Celtiberien brachte.

f) Der äußerste Norden [1]). Im allgemeinen ist der ganze Norden der Halbinsel bis in späte Epochen hinein sehr wenig bekannt. Das Wenige, was man weiß, aber erlaubt, die Filiation der verschiedenen Völkerschaften aufzustellen, die ihn einnehmen, sowie ihre Itinerarien zu rekonstruieren. Wenn wir von Gegenden absehen, von denen die Texte absolut nichts sagen, und für die es auch zur Kompensierung keinerlei archäologische Funde gibt, wie die obere Provinz von Lérida, so erwähnen die Texte dann die Jacetaner in der oberen Provinz von Huesca (Jaca); sie folgen dann den verschiedenen Stämmen, die mit den Basken eine Einheit zu bilden scheinen, und zwar in den Pyrenäen von Navarra und Guipuzcoa, bis zum Ebro hin, und erwähnen ferner in dem übrigen baskischen Land die Varduler, Carystier und Autrigonen. Den Rest der Küste von Nordspanien bis zu dem keltischen Gebiet von Galicien nahmen die Kantabrer ein (Santander und den östlichen Teil von Asturien), die Asturer den übrigen Teil von Asturien und den Norden der Provinz León. Zwischen den Kantabrern und den Asturern einerseits und den Keltiberern des Duerogebietes andrerseits schieben sich die Beroner (in der Rioja und der iberischen Gebirgskette) und die Turmodiger (in der Bureva d. h. in der oberen Provinz Burgos) ein.

Von diesen Völkerschaften weiß man, daß die Kantabrer iberisch und in lebhafter Verbindung mit den Aquitanern aus Frankreich waren; ja sie könnten ähnlichen Ursprungs wie die Aquitaner sein. Dafür waren die Beziehungen der Kantabrer und Autrigoner (d. h. die Gruppe der Basken) immer wenig freundschaftlich und der Krieg mit den Römern wurde durch diese Feindschaft geweckt. Das gleiche ist der Fall bei den Turmodigern und den Beronen, die von den Kantabrern verschieden und auf alle Fälle nicht iberisch scheinen. Die Beroner scheinen zu den keltischen Stämmen zu gehören, welche die Eroberung des Duerogebietes durch die Keltiberer zurückließ. Von den Turmódigern ist schwer zu sagen, ob es sich um Kelten oder um andere einheimische Stämme handelt. Die Asturer scheinen nicht iberisch, nach ihren Volks- und Ortsnamen hat man sie als Ligurer angesehen. Wenn dem so ist, so bilden die Kantabrer eine iberische Enklave zwischen Stämmen anderer Herkunft; es ist bemerkenswert, daß sie nicht an den keltiberischen Kriegen teilnahmen, weswegen man sie nur schwer als äußerste Erstreckung der iberischen Völker der Meseta bezeichnen könnte. Zu gleicher Zeit berührt ihre Verbindung mit den Aquitanern aus Frankreich eigenartig.

Wir haben eine Zeit lang geglaubt, daß man die Bewegung der Kantabrer rekonstruieren könnte, wenn man annimmt, daß die keltischen Bewegungen von Frankreich, die einen Druck auf die Linie der Garonne ausüben, das Eindringen einer Gruppe von Aquitanern von Jaca her veranlassen und an dem Südabhang der Pyrenäen die Bildung der iacetanischen Gruppe bewirken. Eine Gruppe von dieser hätte beim Sichausbreiten sich in dem Ebrogebiet verlieren und über Reinosa nach der Provinz Santander

[1]) Bosch, El problema etnológico vasco y la Arqueologia (Revista Internacional de los Estudios Vascos, San Sebastián 1923).

gelangen können. Heut halten wir aber auch etwas anderes für möglich. Die Bewegung der Aquitaner-Jacetaner könnte unabhängig von der der Kantabrer sein, diese könnten aus den alten iberischen Gruppen am Ebro hervorgehen, die, als die große Bewegung des Eindringens in die Meseta vor sich ging, ebroaufwärts gingen und bis zum Meer kamen, und die als sie sich von ihren Verwandten durch die benachbarten Völker (die baskische Gruppe, die Beroner und Turmodiger), die ihnen den Verkehr mit den iberischen Zentren am Ebro und mit den Celtiberern des Duero abschnitten, isoliert sahen, allmählich die Beziehungen zu ihnen verloren und dafür neue mit den ihnen am nächsten Verwandten (den Aquitanern der Küsten des Golfes von Gascogne) anknüpften.

Was die Gruppe der Basken anbelangt, die man lange Zeit für iberische Reste ansah, die ihre Sprache, die man für eine Fortentwicklung der iberischen hielt, bis zur Gegenwart erhalten hätten, so scheint es heute sicher, daß man sie nicht als iberisch gelten können [1]. Die Bewegungen der Iberer scheinen in das obere Ebrogebiet und das Innere von Spanien nicht vor dem 3. Jahrhundert zu gelangen, und wenn wir Iberer an der Nordküste der Halbinsel (die Kantaber) nachweisen können, macht die Opposition zwischen ihnen und der baskischen Gruppe schwer verständlich, daß sie dem gleichen Stamm angehören sollten. Die archäologischen Forschungen der letzten Jahre haben für das Baskenland für die Zeiten der pyrenäischen Kultur der Kupferzeit menschliche Reste ergeben, die nach den anthropologischen Untersuchungen von Professor Aranzadi den jetzigen Basken gleichen. Dies setzt die Existenz dieses ethnischen Elementes schon für die Kupferzeit voraus, wo es kaum Iberer in dieser Region geben konnte. Wir müssen heut die Basken als eine der einheimischen, voriberischen Völkerschaften von Spanien ansehen.

Was die baskische Sprache und die Möglichkeit anbelangt, daß sie iberisch sein könnte, so muß man, selbst da es möglich ist, daß zahlreiche iberische Überflutungen der Sprache stattgefunden haben, sich hüten, das Problem zu einfach zu nehmen. Es könnte sein, daß ältere Elemente in der Sprache existieren, die einen andern Ursprung haben als die iberischen Elemente, und die mehr in Beziehung zu der wahren ethnischen Natur des Volkes stehen. Schulten wollte die baskische Sprache als ligurisch ansehen, was aber von H. Schuchardt energisch bestritten wurde [1].

Auf alle Fälle ist der heutige Stand der Frage der, daß die Basken als Abkömmlinge des alten pyrenäischen Volkes der Kupferzeit gelten, das damals die ganzen Pyrenäen einnahm (es scheint daß die Ortsnamenkunde dies in gewisser Weise bezeugt), und daß sie das in dieser Region wirklich eingeborene Volk darstellen [2].

g) **Der historische Rahmen für die iberische Ethnologie und Kultur.** Es scheint klar, daß besagte Bewegungen ihre Basis an der Küste hatten. Die Ostküste iberisiert die Meseta und den Norden von Portugal; Andalusien und der Südosten schickt die Iberer nach der unteren Meseta. Der fernere Ursprung der ersten Bewegung ist wahrscheinlich der Eintritt der Gallier in den Süden von Frankreich. Der letzte Ursprung der zweiten bleibt zu erklären, aber vielleicht kann man auch dieses heute tun. Trotz Mangel an ausführlichen Nachrichten scheint es, daß die Ursache hierfür in der Eroberung des Südostens und Südens durch Karthago liegt. Während des 5. und eines Teils des 4. Jahrhunderts beschränkte sich diese Eroberung auf den Besitz der alten phönizischen Kolonien und auf die Zerstörung der griechischen Kolonie Mainake, die eine gefährliche Rivalin war nach der Schlacht von Alalia (535 v. Chr.). Aber gegen das Ende des 4. Jahrhunderts und besonders während des 3. Jahrhunderts organisierten die Karthager

[1]) Bosch, El problema etnológico vasco. S. auch: Bosch, Zeitschrift für Ethnologie, 1923, 87 ff. und Artikel „Basken" in Eberts Reallexikon der Vorgeschichte.

[1]) H. Schuchardt, Baskisch- iberisch oder -ligurisch? Mitteilungen der Anthropolog. Gesellsch. in Wien XVIII N.F. 1915, 109.

[2]) Über alte prähistorische Beziehungen der Urbasken zu den Uriberern, welche eine starke sprachliche Beeinflussung hervorrufen könnten, s. meine Arbeit »Die Vorgeschichte der Iberer« im Druck zu den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien.

eine wahre Beherrschung des ganzen Tales des Guadalquivirs und des Südostens. Die Haupttatsache der karthagischen Eroberung scheint die Zerstörung der beiden großen iberischen Metropolen zu sein, der der Tartessier und der der Mastiener, d. h. von Tartessos an der Mündung des Guadalquivir, das nach Schulten schon kurz nach Alalia gegen 500 zerstört wurde, und das niemals wieder erstand, und von Mastia, das die Barkiden zerstörten und unter dem Namen Cartago Nova (Cartagena) wieder aufbauten. Beide Umstände, besonders letzterer, verursachten sicher die Flucht nach dem Innern von denen, die sich der fremden Eroberung nicht fügten. Die Eroberung von Andalusien und die damit zusammenhängenden Kriege mußten die Auswanderung der Vetonen, die von Mastia mit der Einnahme des Südostens die der Oretaner und Carpetaner veranlassen. Diese Bewegungen mußten in der Zeit zwischen dem ersten und zweiten punischen Krieg beendet sein, da ja die Karthager Anläufe unternahmen, um zum mindestens in nomineller Weise die Beherrschung der besagten iberischen Stämme des Innern vorzunehmen, außerdem veranstalteten sie dort während des zweiten punischen Krieges Aushebungen.

III. DAS URSPRUNGSPROBLEM DER IBERISCHEN KULTUR.

a) Die alten Hypothesen. Zum Schluß muß ein anderes Problem von neuem gestellt werden, für das die jüngsten Forschungen neue Anhalte geben: es handelt sich um die große Frage des Ursprunges und der Bildung der iberischen Kultur. P. Paris suchte sie in der heroischen Zeit der iberischen Archäologie in dem mykenischen Einfluß. In Polemik zu ihm stellte H. Siret die Hypothese von dem punischen Einfluß auf. Man fing dann nach und nach an, von dem geometrischen und dem archaischen Griechenland zu sprechen. Jetzt wird das Problem kompliziert, aber wir haben heute einen Rahmen, um es viel klarer als früher zu begrenzen.

b) Die chronologische Basis. Vor allem die Chronologie. Schon Pottier[1]) begriff, als er die Rezension des Buches von P. Paris schrieb, daß für die Annahme belegter mykenischer Einflüsse ein Hindernis bestand, und daß die Ähnlichkeiten sich aus dem Fortleben gewisser mykenischer Motive in der jonischen Keramik erklären könnten. Heut steht dies fest, wie es Paris[1]) selbst, Pottier[2]), Lantier[3]) und andere anerkannten, daß es nicht möglich ist, die Frage in eine Epoche zu verschieben, die dem 5. Jahrhundert sehr ferne liegt, da keiner der iberischen Funde als vor dieser Zeit liegend angesehen werden darf. Außerdem zeigen Funde aus der ersten Eisenzeit im Südosten (die Gräber der Provinz Almeria) eine sehr arme und keine mit der iberischen vergleichbare Kultur. Etwas Ähnliches kann man von der hallstättischen Kultur in Katalonien sagen.

c) Der Ort der Bildung und die möglichen fremden Einflüsse. Andrerseits besteht kein Zweifel, daß man die Bildung der iberischen Kultur weder in Katalonien, noch oberhalb der Küste von Valencia suchen darf, da sich in keiner der beiden Gegenden im 5. Jahrhundert die Hauptheimstätten der iberischen Kultur finden, die hier vom Südosten abhängen. Man muß sie also im Südosten oder in Andalusien suchen.

Es ist auch selbstverständlich, daß man einen bemerkenswerten Teil an dieser Bildung fremden Einflüssen zuschreiben muß, und diese können nur den Phöniziern, Karthagern und den Griechen zuerteilt werden, die durch ihre respektiven Kolonien diese Einflüsse einströmen ließen. Niemand diskutiert das Bestehen von phönizisch-karthagischen Kolonien. Das Bestehen der griechischen ist dagegen noch dunkel, und viele, die beeinflußt werden durch den metropolen Charakter, den Emporion schließlich für die griechische Kolonisierung in Spanien erwirbt, bedenken nicht genügend, welchen Einfluß die Kolonien des Südens z. B. Mainake und Hemeroscopeion haben konnten, deren Existenz und Priorität vor Emporion aufrecht erhalten werden muß. Der Periplus, der durch Avien erhalten

1) La problème de la céramique ibérique (Journal des Savants 1905, 58).

1) Revue Archéologique 1917 II, 81.

2) Pottier, Le problème de la céramique ibérique (Journal des Savants 1908, 281).

3) Journal des Savants 1917, 185.

ist, spricht mit seiner Basis des 6. Jahrhunderts von Mainake und Hemeroscopeion, zitiert aber Emporion nicht. Andrerseits führt alles auf die Annahme, daß die Kolonien des Südens und Südostens in ihren Anfängen direkt von Phokaia und nicht von Massilia abhängen wie Emporion, das eine andere kolonisatorische Bewegung repräsentiert [1]).

Wir glauben, daß der einzuschlagende Weg nicht im Vergleich mit den Phöniziern oder Karthagern, sondern mit den Griechen besteht. Die karthagische Kultur im allgemeinen, und besonders die von Spanien, ist sehr arm und kann nur vereinzelte Elemente der iberischen Kunst [2]) ergeben. Vielleicht beschränken diese sich auf den hartnäckigen Gebrauch der geometrischen Verzierung in Andalusien, die sich oft auf parallele Zonen ohne andere Motive beschränkt, oder auf eine kleine Zahl von Gefäßformen aus jener Gegend. Die orientalischen Elemente der Kunst des Südostens brauchen nicht notwendig durch Karthago oder durch die phönizischen Kolonien gegangen zu sein, sie sind besser durch griechische Intervention zu erklären, die jene orientalischen Elemente mitgebracht haben kann, da die archaische Kunst der Griechen noch viele Eigentümlichkeiten der Zeit besaß, in der das orientalisierende Gepräge ihre vorherrschende Note war.

Wir könnten den Weg vielleicht auf zweierlei Art finden. Wir könnten einerseits sehen, ob die griechischen Funde aus Spanien uns die Lösung bringen, oder, wenn diese fehlen, in Griechenland die Dinge studieren, die sich mit denen der ersten Zeiten des Kontaktes mit der Halbinsel vergleichen lassen, vor allem die der Gegenden, die mit Phokaia, der Metropole unserer Kolonien, in Verbindung stehen. Wenn wir in der jonischen Kunst und im allgemeinen in der Kunst des orientalischen Griechenlands vom 7. Jahrhundert an bis zu dem Ende des Archaismus Vergleichspunkte für die noch dunklen Reste der iberischen Kunst des Südostens und Südens fänden, hätten wir zweifellos einen großen Schritt nach vorwärts getan, dann könnten wir eine Hypothese auf sicherer Basis aufbauen.

d) Die griechischen Funde auf der Halbinsel. Die wenigen griechischen Gegenstände, die man im Südosten und Süden von Spanien gefunden hat, sind einige archaische Bronzen (der Satyr aus dem Llano de la Consolacion, der Greif von Castellar de Santisteban, die Athena aus dem Museum von Granada) und dann rotfigurige und schwarzgefirnißte Keramik.

Um uns über die Phänomene der griechischen Kunst von Griechenland zu orientieren, die wir nötig haben, können uns auch die Keramikarten, die man in der Nekropole von Emporion gefunden hat, gute Dienste leisten. Die ältesten von ihnen sind sicher Zeitgenossen der Palaiopolis aus dem 6. Jahrhundert und gehören mit wenig Ausnahmen dem orientalischen Griechenland an, das notwendig die hellenische Region sein mußte, die am meisten mit Phokaia, der gemeinsamen Hauptstadt, in Verbindung stand. Diese Arten sind die folgenden: gewöhnliche Keramik des griechischen Orients mit einfachen farbigen Linien, die das Gefäß in Zonen teilen; chalkidische Keramik (Oinochoe mit einem Fries, auf dem ein Panther und Füllmotive zu sehen sind, z. B. eine Art Palmette und andere Blumenmotive), korinthische und italo-korinthische Gattungen.

Schon hieraus lernen wir etwas Wichtiges, nämlich daß durch Vermittlung der Griechen die Figuren von Ungeheuern zu den Iberern kamen oder kommen konnten, und zwar aus der orientalisierenden griechischen Kunst, die in dem vorgeschrittenen griechischen Archaismus noch nicht verschwunden waren: der Greif von Castellar de Santisteban und die Darstellung der kleinen chalkidischen Oinochoe von Ampurias (in dem Museum von Gerona) [1]). Diese beiden

[1]) Man vergleiche besonders für die Kolonisierung des Südens und Südostens Clerc, Les premières colonisations phocéennes dans la Méditarranée occidentale (Revue des études anciennes VII 1905, 329 ff.). Daß Herodot nicht Mainake erwähnt, sondern nur die ersten Expeditionen der Phokäer in Andalusien, kann man durch die Zerstörung von Mainake durch die Karthager bald nach Alalia (535) erklären; es ist wahrscheinlich, daß der Periplus, der früher ist, es kannte. Aber daß Hekataios nichts von ihm weiß, ist recht merkwürdig, da in seiner Zeit, wie die Ausgrabungen gelehrt haben, Emporion schon bestand.

[2]) Man erkennt dies deutlich in der Polemik zwischen P. Paris und Siret.

[1]) A. Frickenhaus, Griechische Vasen aus Em-

Funde lassen uns das Problem der Tierdarstellungen aus der Keramik des Südostens (Canassiers und Vögel) in neuem Lichte sehen, ja auch die Ungeheuer der Skulpturen. Aber weiter: der kürzliche Fund eines Fragmentes eines Reliefs mit zwei Sphingen [1]) aus Ampurias an der Stelle der Palaiopolis (Sant Martin) und der eines jonischen Löwens, der in Phokaia [2]), der Mutterstadt aller griechischen Kolonien auf der Halbinsel, zutage kam, geben den richtigen Schlüssel zu dem Problem.

e) Die griechische Kunst in Beziehung zu der iberischen. Der Löwe von Phokaia hat bemerkenswerte Ähnlichkeit, sowohl was Form als Technik anbelangt, mit dem Löwen von Bocairente, und damit erklärt sich die ganze Gruppe der mit dem von Bocairente verwandten Löwen als jonischen Ursprungs, und in gleicher Weise zeigen uns die Sphingen des Frieses der Palaiopolis von Emporion auch den Ursprung der Sphingen des Südostens und des Südens in der jonischen Kunst, da die Tatsache bewiesen ist, daß sowohl der Löwe wie die Sphingen häufige Motive in der archaischen jonischen Kunst sind, die grade zeitlich mit der Gründung der spanischen Kolonien zusammenfällt. Ein genauer Vergleich der schönen Statuen des Cerro de los Santos mit der archaischen griechischen Skulptur, besonders mit den Kleidern der Koren von der Akropolis von Athen wäre sicher sehr nützlich, und sicher ließen sich auch in der Ausführung gewisser männlicher Gesichter desselben Cerro Ähnlichkeiten mit den archaischen griechischen Gesichtern finden. Lantier wollte schon die Bronzen von Castellar mit der griechischen Plastik vergleichen, und wir sehen unsererseits diese Erkenntnis bekräftigt durch die Bronzen von Murcia, besonders durch die große Figur des Kriegers und die nackte Frau. Den augenscheinlichen Einfluß der griechischen Kunst auf die Dame von Elche, den Krieger mit der falcata, auch aus Elche, die Skulpturen von Osuna, welche Hypothese man auch immer aufstellt, um ihn zu erklären, braucht man hier nicht besonders zu betonen, und ebensowenig die Übertragung griechischer Bauformen, wie in den iberisch jonischen Kapitälen von Elche, den Dekorationen von Osuna, dem System der Verteidigung und der Anlage der Städte (Türme und Mauern von Tarragona und Osuna etc.). Die wenigen sepulkralen Monumentalformen, die wir kennen, wie die großen Tumuli mit innerer Kammer von Galera, haben auch ihre griechischen Vorbilder im orientalischen Griechenland, und dies macht eine direkte Erklärung aus dem Orient überflüssig.

f) Die archaischen griechischen Elemente der iberischen Kunst. Es ist interessant zu beweisen, daß die große iberische Kunst stark mit griechischen Elementen durchsetzt ist, die schon im 6. Jahrhundert anfangen, und zu sehen, daß der Weg zur Erklärung der alten iberischen Kunst ihr Vergleich mit der archaischen griechischen Kunst ist und besonders mit der des orientalischen Griechenlands, dem die jonische Metropolis der Kolonien von Spanien angehörte. Diese griechische Basis erklärt uns auch sicher die Genesis von vielen Motiven der iberischen Keramik. Hier muß man allerdings immer bedenken, daß man logischerweise annehmen darf, daß einerseits die Originalitätssucht und die persönliche Interpretation der Iberer eine große Rolle spielen, ein Punkt, den E. Pottier besonders betont, und daß andrerseits beim Auswählen der griechischen Motive für die Keramik sie selten solche wählten, die ein tiefes schwieriges Studium der menschlichen Figur oder anderer Dinge voraussetzten (man sehe als Ausnahme die laufenden Männer des Gefäßes von Emporion aus der Sammlung Cazurro [1]). Es wurden im Gegenteil Motive leichter Ausführung vorgezogen oder solche, die leicht zu assimilieren waren, man verband sie frei und entfernte sich so, was die Kombination betrifft, weit von dem Original.

porion (Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans II 1908, 198 u. ff.).

[1]) Cronica de les excavacions d'Empuries in dem Anuari del Inst. E. C. V 1915—20, 707 fig. 546.

[2]) F. Sartiaux, Récherches sur le site de l'ancienne Phocée (C.R. des scéances de l'Acad. des Inscr. et Belles Lettres 1914) 6 ff. Abb. 2.

[1]) Anuari Inst. E. C. 1908, 561 ff. wiederabgedruckt in dem Bulletin hispanique 1911.

Aus diesen Gründen beeinflußte die griechische Figurenkeramik nur wenig die iberische, und wir finden dafür die größten Ähnlichkeiten in den rein ornamentalen Motiven, die die Figuren der griechischen Vasen begleiteten oder in vielen, die die jonische Keramik des 6. Jahrhunderts aufweist. Das ist bei der Mehrzahl der stilisierten Blumen und geometrischen Motive der Fall, ja sogar bei den carnassiers und Vögeln von Elche. Ein ausführlicher Vergleich der jonischen Keramik aus dem Ende des 7. Jahrhunderts und besonders aus dem 6. bis 4. Jahrhundert (für letzteres ist dies schwierig wegen Mangels an Material aus Griechenland selbst) wäre sehr fruchtbar und müßte unbedingt gemacht werden. Hier können wir nur auf einige Vergleichspunkte hinweisen, die von selbst in die Augen springen.

Besonders ist das Einteilen der Gefäße in Zonen durch breite Streifen oder farbige Linien in den gewöhnlichen jonischen Gefäßen, die wir schon in Emporion finden, ganz gebräuchlich.

Die einfachsten und allgemeinsten Motive in der ganzen iberischen Keramik, d. h. die Kreise und Segmente von konzentrischen Kreisen, die parallelen Wellenlinien, auf welche sich mit besonderem Nachdruck die Hypothese des mykenischen Ursprunges stützte, werden in der griechischen geometrischen Keramik (bis zum 8. Jahrhundert) gebraucht, und während der orientalisierenden Periode (7. Jahrhundert) als Motive, um leere Räume zu füllen. Es würde nicht unmöglich sein, Analoges noch in den jonischen Arten zu finden. Was aber in der iberischen Keramik etwas Originelles darstellt, ist ihre Kombination und die Tatsache, daß dadurch ein ornamentales System geschaffen wurde.

Das Motiv der Halbkreise, der Sekanten, das man im Südosten, der ganzen Ostküste und in Frankreich findet, und das dann nach Aragón übergeht, ist typisch für die Gefäße der griechischen sogenannten äolischen Gattung; wenn man diese Gefäße auch nicht auf unserer Halbinsel gefunden hat, so begleiten sie in Italien viele der ersten Arten, die in Emporion gefunden wurden, d. h. solche aus dem Ende der orientalisierenden Periode [1]. Es ist bekannt, wie sehr in der griechischen Keramik aller Arten und in der iberischen aller Regionen, die Schachbretter, die Hakenkreuze, Mäander, Wolfszähne, S-Reihen herrschen. Das Motiv der Spiralen in einer Reihe oder das der voneinander getrennten Spiralen, die aber von einer gemeinsamen Linie ausgehen, ist in der ganzen griechischen Keramik sehr häufig, besonders in der orientalisierenden Periode und in den jonischen Arten.

Das gemischte Motiv der Rosette oder Palmette mit der Spirale hat eine lange griechische Tradition in allen Regionen Griechenlands und besonders in Jonien, von den rein orientalisierenden Vasen und den Vasen der Fikelluragattung an bis zu den vorgeschrittenen, bis zu den attischen Arten des 6. und 5. Jahrhunderts, bei denen man zum Schmuck und Füllen den Raum unter den Henkeln oder andere Orte verwendet. In der iberischen Keramik des Südostens hat es eine reichere und mannigfaltigere Entwicklung genommen, und von hier aus scheint es sich über die ganze Ostküste zu verbreiten (bis zu dem Gefäß von l'Aigueta und Emporion) und ebenso bis zu den Gruppen des 3. Jahrhunderts: Urgel, Azaila und San Antonio de Calaceite.

Die Efeublätter, die von beiden Seiten eines horizontalen Stammes ausgehen (typisch in Spanien im Südosten und in Emporion), findet man in Griechenland während der ganzen Zeit, in der die jonische Keramik [2] blühte. Die verschiedenen Kombinationen der Efeublätter für Guirlanden sind häufig und mannigfaltig in der jonischen Keramik des 6. Jahrhunderts, die sich dann fortsetzt [3]. Die Kombinationen von Efeuguirlanden von Azaila haben eine überraschende Ähnlichkeit mit einem Teller, der

[1]) Der zitierte Katalog von Frickenhaus in dem Anuari von 1908. Man sehe zahlreiche jonische Parallelen bei Böhlau, Aus jonischen und italischen Nekropolen, Leipzig Teubner 1898.

[2]) Böhlau, das zitierte Werk.

[3]) Böhlau, Zitiertes Werk. Sieveking-Hackl, Die königliche Vasensammlung zu München I. Die älteren nicht attischen Vasen (München, Obernetter 1912) unter vielen andern Dingen: Abb. 18 num. 522—23, Abb. 21 num. 585, 586. 595, Abb. 42 num. 159, S. 151 fig. 196.

in Cypern gefunden wurde [1]), dem man ein viel späteres Datum geben muß (4.—3. Jahrhundert?), der bis auf gewisse Punkte mit den Gefäßen von Azaila zusammengeht.

Eine gründliche Revision des griechischen Materials der ganzen orientalisierenden Epoche und der Zwischenzeit von dieser zu den schwarzen Figuren, z. B. den letzten jonischen Arten und der korinthischen Keramik, würde Carnassiers und Vögel finden lassen wie die der Gruppe Elche, Archena. In Spanien besitzen wir außerdem die kleine chalkidische Oinochoe von Emporion mit einem Ungeheuer [2]), das in gewisser Weise der Art der Carnassiers verwandt ist.

Dagegen haben die menschlichen Motive wenig Vergleichspunkte mit denen aus Griechenland, ausgenommen das schon zitierte Beispiel aus Emporion.

g) Die griechischen Kolonien und die iberische Kultur. Nach dem bisher Gesagten mußte die Errichtung der Kolonien von Mainake und Hemeroscopeion im Süden und Südosten von kapitaler Wichtigkeit für die Bildung der iberischen Kultur sein, die heute den Eindruck macht, daß sie von einem Volke hervorgebracht ist, das große rezeptive Fähigkeiten besitzt und zahlreiche griechische Elemente, die ihm aus jenen Kolonien zuströmen, assimiliert, diese Einflüsse mit anderen weniger starken [3]) kreuzt, alles zusammenzuschmelzen weiß und seinen Schöpfungen ausgesprochen persönlichen Charakter gibt. Es ist unzweifelhaft, daß von allen barbarischen Zivilisationen des barbarischen Europas, auf die die klassischen Kulturen Einfluß ausübten, die iberische zu größter Vollendung kam. Vielleicht ist letzteres und die Treue, mit der die griechischen Einflüsse hier aufgenommen wurden, dem Umstand zu verdanken, daß in Spanien im Gegensatz zu andern Ländern (zu Frankreich z. B. bei den keltischen Stämmen, die die La Tènekultur auf der hallstättischen Basis entwickelten), die griechischen Einflüsse fast auf jungfräulichen Boden fielen, ohne dort irgend eine Zivilisation von irgendwie nennenswertem Niveau vorzufinden, weswegen der griechische Same dort ohne irgend ein Hindernis aufgehen konnte.

So ist es ganz natürlich, daß wir die erste Heimstätte für die iberische Kultur im Süden und Südosten finden, Stätten, die schon seit alter Zeit in Verbindung mit den Fremden stehen, die nie den Kontakt mit dem eigenen Volke verloren, und andrerseits in den Zeiten der griechischen Kolonisation mit Stämmen besetzt waren, die sich zugänglicher zeigten, als jene, die das Hinterland von Emporion einnahmen, die, wie wir wissen, lange zögerten einen intimen Kontakt mit den Griechen einzugehn. Wenn wir durch Emporion den sicheren chronologischen Rahmen für die Systematisierung der iberischen Kultur erhalten haben, so werden wir an dem Tage, an dem wir, durch methodische Ausgrabungen, die Kolonien Mainake und Hemeroscopion kennen, den endgültigen Schritt getan haben, um das große Problem des Ursprungs und der Bildung der iberischen Kultur zu lösen [1]).

Barcelona. P. Bosch-Gimpera.

(Deutsche Übersetzung von Frl. Dr. G. Richert.)

[1]) P. Hermann, Das Gräberfeld von Marion auf Cypern (48. Winckelmannsprogramm. Berlin, Reimer, 1888) Abb. 32, S. 51 u. Abb. 42, S. 58.

[2]) Frickenhaus. Zitiertes Werk Nr. B. a (Abb. 16 der S. 208).

[3]) Z. B. der geringe Einfluß, den das phönizisch karthagische Element gehabt haben kann, das man vielleicht in einigen Gefäßformen erkennt, dem großen Weinkrug mit eiförmigem Bauch, dem andalusischen Gefäß mit hohem zylindrischem Hals, der in einen ebenen vorspringenden Rand endigt (Bosch, Cerámica ibér. Abb. V 1). Die nachhallstättische Civilisation des Zentrums scheint auch viele Gefäßformen beeinflußt zu haben, nicht nur die der Keramik von Numantia, sondern auch die der anderen Gebiete. Der griechische Einfluß in dem Typus des sog. »carnassier« ist schon eine feststehende Tatsache.

[1]) Eine wichtige Frage, die hier nicht erörtert werden kann, betrifft die Möglichkeit der Vermittlung der griechischen Einflüsse auf die iberischen Kultur durch die iberischen Söldner, welche öfters in karthagischen und griechischen Heeren gekämpft und sogar Athen selbst besucht haben. Die literarischen Belege darüber werden im II. Heft der Fontes Hispaniae antiquae (im Druck) von Prof. Schulten und von mir herausgegeben.

SCHEUKLAPPEN.

Die Römer kennen wohl metallene Augenschutzkörbe bei den schwergepanzerten Pferden der catafractarii (Lindenschmidt, Altert. unserer heidn. Vorzeit V Taf. 17, Text S. 87) und die brillenartige Vollbandage beider Augen beim Arbeitstier: Sarkophagrelief des Museo Chiaramonti Amelung, Vatikan I Nr. 497 Taf. 68; Blümner, Technologie I²41 Fig. 16 (undeutlich), entstellt bei Baumeister, Denkmäler II 933 Fig. 1005 und Mau, Pompeji 383 Fig. 224. Hier als Abb. 1 nach A. Rumpf verdankter getreuerer Skizze. Die literarischen Stellen bei Blümner a. a. O. 35 Anm. 5.



Abb. 1. Pferdekopf von einem Sarkophagrelief. Museo Chiaramonti.

Aber der Gebrauch eigentlicher Scheuklappen des Wagenpferdes ist Griechen und Römern fremd. Meines Wissens gibt es weder Monumente, auf denen sie erscheinen, noch eine literarische Erwähnung ihrer. Hingegen sind Scheuklappen im Fahrwesen des kyprisch- phönikischen Bereiches üblich. Unsere Abb. 2 zeigt ein in deutschem Privatbesitz befindliches kyprisches Terrakottapferd. Länge 0,11 m, Höhe des erhaltenen 0,075 m. Brandspuren. Sehr heller weißlicher Ton; viele Reste roter Farbe am Zaumzeug, ebenso ist die Satteldecke mit Rot aufgemalt. Links an der Schulter Bruchstelle des Verbindungsstücks zum Nachbarpferd — das vollständige Monument war ein vier- oder zweispänniger Wagen, wie wir deren sogleich mehrere aufführen werden. Unser Pferd zeichnet sich vor jenen zumeist sehr summarisch ausgeführten durch verhältnismäßig gute Arbeit aus. Zeit wohl V. Jahrhundert, erste Hälfte. Die Scheuklappen stehen deutlich erkennbar in dem Winkel zwischen Stirnriemen und Backenstück, an denen sie befestigt zu denken sind, neben den Augen. Scheuklappen finden sich auf folgenden sonstigen kyprischen Denkmälern: 1. Sarkophag von Amathus, auf beiden Längsseiten. Am deutlichsten AD III Taf. 3. Sonstige Bibliographie bei Studniczka J. d. I. XXII 1907, 182; Myres, handbook of the Cesnola Collection 228 nr. 1365. 2. Sarkophag von Golgoi, auf der einen Schmal-



Abb. 2. Kyprisches Terrakottapferd.

seite. AD III Taf. 6. Vgl. wiederum Studniczka a. a. O. 183; Myres a. a. O. 226, nr. 1364. Die Klappen sind von spitziger Form. 3. Kalksteinbiga aus Kurion, New York, Cesnola coll. of Cypr. antiquities atlas I pl. LXXX 520; Myres a. a. O. 145, nr. 1017; Cesnola und Stern, Cypern Taf. 67, danach Studniczka a. a. O. 186. 4. Kalksteinquadriga aus Dali, British Museum Nr. 73. 3.—20. 93. 5. Tonquadriga aus Tamassos, BritishMuseum Nr. 1910. 6.—20.20 (Nr. 4 und 5 weist mir Herr Pryce nach). 6. Fragment eines Pferdekopfes, Ton, Cesnola coll. II pl. LXXIV 670. 7. Terrakottapferd Louvre, Heuzey, cat. nr. 39; unsere Abb. 3 nach einer Photograpie, die ich nebst anderer Belehrung Herrn Pottier verdanke. Das Stück ist primitiver, aber auch archaischer als Abb. 2.

Von phönikischen Monumenten kommt in Betracht die bekannte kleine Terrakottaquadriga aus Marathus (Amrith) im Louvre: Heuzey, figurines de terre cuite du Louvre pl. 5 Mitte; Studniczka a. a. O. 169; Poulsen, Der Orient und die frühgriech. Kunst 63. Studniczka hat die Datierung ins 9. Jahrhundert begründet. Daß die Pferde wirklich Scheuklappen tragen, hat Herr Pottier noch einmal ausdrücklich festgestellt. Ebenso — nach freundlicher Auskunft des Herrn Jean Babelon — die Pferde der beiden phönikischen Terrakottagespanne des Cabinet des médailles Nr. 5912, 5913, abg. Poulsen a. a. O. Fig. 60—62. Vgl. zu ihnen noch Undset, Ztsch. f. Ethnologie 1890, 69.

Weist der Brustbehang der Pferde auf Assyrien, so gehören die Scheuklappen zu den ägyptischen Elementen des phönikisch-kyprischen Fahrwesens. Vgl. dazu im allgemeinen Studniczka a. a. O. 161. Die Scheuklappen, die wir auf den aufgeführten Denkmälern fanden, stimmen nach Form und Befestigungsart genau mit den ägyptischen überein. Die Darstellungen auf den Reliefs der 18.—20. Dynastie sind so zahlreich, daß es genügt, auf die Werke von Davis (El Amarna), Rosellini, Champollion,



Abb. 3. Terrakottapferd. Louvre.



Abb. 4. Scheuklappen aus dem Tut-ench-Amun-grabe.

Prisse d'Avennes zu verweisen, um so mehr, als jetzt originale Scheuklappen aus dem Tut-ench-Amun-grabe vorhanden sind. Wir bilden eine derselben in Abb. 4 nach Phot. (geliehen vom Verlag A. Scherl) ab. Für die Dekoration des Basisstückes mit Lotosblüte ist Champollion I Taf. XIII und, bei flüchtiger Zeichnung weniger klar erkennbar, wohl auch Rosellini II Taf. LXXXIX, XCV zu vergleichen. Für die Setzung des apotropäischen Auges weiß ich keine Parallele; figürlicher Schmuck auf Scheuklappen findet sich Champollion I Taf. XV, Rosellini II Taf. LXXXIV (Löwen).

Es haben sich also die im Aegypten der 18.—20. Dynastie erfundenen Scheuklappen mit dem Streitwagen nach Phönikien und Kypros ausgebreitet. Unsere dem 9. und 6./5. Jahrhundert entstammenden Denkmäler sind ein zufälliger Ausschnitt des erhaltenen und geben keinen Hinweis auf das Datum der Übernahme.

Daß, wie wir bei der Art unserer Überlieferung aus dem negativen Tatbestand mit Sicherheit schließen dürfen, die Griechen und Römer von dieser orientalischen Erfindung keinen Gebrauch machten, hat, wie mich Herr Major Dr. A. Diehl belehrt, seinen Grund darin, daß »ihre Reit- und Fahrkunst hochentwickelt war, während dem Pferdegebrauch der Ägypter Primitivität und ein sozusagen barbarischer Einschlag anhaftete, erkennbar beispielsweise an der unendlich harten Beizäumung und dem Gebrauch schroffer Hilfszügel«.

Auf die naheliegende Frage, ob die Scheuklappen später zum zweiten Male und unabhängig wiedererfunden wurden oder — was bei der Ökonomie der Kulturgeschichte wahrscheinlicher ist — irgendwann aus dem Orient ins Abendland übergingen, habe ich mich vergeblich bemüht, eine Antwort von Hippologen und Kulturhistorikern des Mittelalters zu erhalten. [1])

Marburg. P. Jacobsthal.

[1]) Der früheste bildliche Beleg für Scheuklappen aus dem Mittelalter und der Neuzeit erst 14. Jahrhundert, wie mir L. v. Schlözer nachweist: Flämische Chronik (Flucht Ermengadas, der Gattin Salvards, Lord of Rouissilion) im British Museum, wozu er v. Achenbach, Anspannen und Fahren 126 (mir unzugänglich) zitiert. Der älteste deutsche sprachliche Beleg (nach freundlicher Mitteilung der Direktion des Germanischen Museums) bei Geiler von Kaysersberg. S. Charles Schmidt, Historisches Wörterbuch der Elsässischen Mundart, Strassburg 1901 314 „Schuechleder"

REKONSTRUKTIONEN DER STUCKRELIEFS AUS PSEIRA.

Als ich im Frühjahr 1914 zum letzten Male mit Émile Gilliéron in Herakleion auf Kreta zusammen sein und arbeiten konnte, beschäftigte ihn neben den Rekonstruktionen knossischer Gemälde, die er im Auftrage von Evans ausführte, in seiner Mußezeit eine Aufgabe, die er sich selbst gestellt hatte und mit besonderer Liebe verfolgte, nämlich die Zusammensetzung und Ergänzung der von R. B. Seager in Pseira gefundenen Fragmente von Stuckreliefs sitzender Frauen. Es erscheint mir als eine Pflicht der Dankbarkeit, das Ergebnis seiner Versuche hier nach den mir von seinem Sohne und Erben seiner Kunst, Herrn Émile Gilliéron fils, freundlichst zur Verfügung gestellten Photographien bekanntzugeben, obwohl ich ohne erneute Anschauung nicht die genauen wissenschaftlichen Nachweisungen, die zur Ergänzung vielleicht wünschenswert wären, zu geben vermag.

Halvor Bagge hatte in der Zeichnung für Seagers Veröffentlichung (Excavat. on the island of Pseira, Crete; Univ. of Pennsylvania, The Museum, Anthrop. Publ. Vol. III Nr. 1, Plate V[1])) die besterhaltenen Stücke zu dem Bilde einer sitzenden Frau zusammengestellt; Seager hatte im Text S. 32 schon bemerkt, daß der linke Arm zu einer zweiten Figur gehört haben könne, von der indessen keine weiteren Fragmente Zeugnis ablegten. Da die überaus zahlreichen Reste von Frauendarstellungen aus Knossos, Hagia Triada, Theben, Mykenai und Tiryns die ausnahmslos innegehaltene Regel ergeben, daß das Stoffmuster an dem Ärmeljäckchen in sich einheitlich ist, konnte aus der Verschiedenheit der Ärmelmuster mit Si-

[1]) K. Müller, J. d. I. XXX 1915, 270 A. 3 (dort weitere Literatur); Karo, R. E. s. v. Kreta 1778; Rodenwaldt, J. d. I. XXXIV 1919, 98, Abb. 5 u. Fries des Megarons von Mykenai 9 u. 63 A. 21.

cherheit gefolgert werden, daß es sich um Reste von mindestens zwei Figuren handle[1]).

Die Untersuchung der in der Baggeschen Rekonstruktion nicht verwandten Stücke bestätigte diese Annahme und ergab andererseits, daß es sich bei beiden Gestalten, wie Seager und Bagge schon mit Recht für die eine angenommen hatten, um sitzende Figuren handelt. Außer der Einbeziehung der weiteren Fragmente galt es für die neuen Rekonstruktionen, die Reste auf zwei Figuren aufzuteilen, sie richtig zu rücken und endlich die Stoffmuster genauer wiederzugeben, als es in der ersten Publikation geschehen war, kurz die Erfahrungen zu verwerten, die bei der ersten Publikation noch nicht zur Verfügung standen.

Die Erwägungen, von denen sich Gilliéron hat leiten lassen, ergeben sich unmittelbar aus der Anschauung der beiden Abb. 1 und 2 wiedergegebenen Rekonstruktionen, in denen er mit gewohnter Meisterschaft ein plastisches Faksimile der erhaltenen Reliefteile geschaffen hat. Welche Unterkörper- und welche Oberkörperfragmente zusammengehören, bleibt hypothetisch. Auch muß man mit einem Spielraum für die richtige Stellung einzelner Fragmente rechnen; z. B. fragt es sich, ob man bei der Figur Abb. 2 das Muster des Rockes nicht noch mehr in die Horizontale drehen und das Hauptfragment etwas nach links verschieben solle. Nicht ganz gesichert ist vielleicht auch die Deutung des Fußrestes auf Abb. 1. Aber im wesentlichen wird uns der richtige Eindruck von der Ergänzung der Fragmente vermittelt. Die beiden kleinen Fragmente, die Gilliéron Abb. 2 für den Rock verwandt hat, beweisen zusammen mit der plastischen Rundung des Hauptfragments, daß die Gestalt saß. Von dem Sitz hat sich kein Rest erhalten. Entsprechende Stücke sind von der zweiten Figur erhalten, doch ist bei ihnen ebenso wie am Ober- und Unterarm die feine oberste, die Bemalung tragende Schicht abgeblättert in derselben Weise, wie es bei einigen für die technische Herstellung dieser Reliefs lehrreichen Fragmenten aus Knossos der Fall ist, die Evans, The palace of Minos 531, Fig. 387 abgebildet und besprochen hat. Die Haltung und Bewegung der gesamten Gestalt hat Gilliéron dem Vorbilde der sitzenden Frau auf dem großen Goldring und auf einem Elfenbeinrelief aus Mykenai[1]) nachgebildet, dem er auch den Felssitz entnommen hat.

Wesentlich verändert erscheint in Gilliérons Aufnahmen gegenüber der alten Publikation das Stoffmuster des Rockes auf Abb. 2. An den Kreuzungspunkten der in kleinen Schwingungen verlaufenden Wellenlinien sitzen zierliche Rosetten. Die Spiralen sind untereinander verbunden und bilden mit den umrahmenden Kreisreihen und den die Ecken verbindenden Rosetten ein Ornament, das äußerlich an die rautenförmigen Plättchen aus dem vierten Schachtgrabe von Mykenai[2]) erinnert. Auf den übrigen Feldern sitzt ein einfaches Zickzackmuster. Das Ärmelmuster auf Abb. 2 ist in bezug auf die Details der Ornamentik nicht ganz vollständig[3]). Eine Erörterung der Stoffmuster mit Hilfe von größeren Zeichnungen könnte nur im Rahmen einer Behandlung der kretischen Textilornamentik erfolgen.

Die Reliefs sind vermutlich ebenso wie die Fresken von Phylakopi[4]) von einem knossischen Künstler ausgeführt. Ihre Qualität steht dem »Jewel fresco« (Evans a. a. O. 526, Fig. 383), den »Ladies in blue« (a. a. O. 545 ff., Fig. 397)[5]) und verwandten

[1]) Rodenwaldt, Tiryns II 77 u. 195.

[1]) Staïs, Journ. Int. d' Arch. Num. XIV 1912, 181 ff., Tf. 12, 2; Bossert, Altkreta[2] 168 Nr. 224 nach Phot. d. Inst. (Bieber 194 Nr. 3428).

[2]) Schliemann, Mykenae 298 f.; Schuchhardt, Schliemanns Ausgrab. 269 f.; Staïs, Coll. Myc. 35 f., Gotsmich, Entwicklung der kretischen Ornamentik 16 f. hat für das Gesamtmuster in Pseira wohl richtig an das einzige verwandte Ornament auf einem Stierrhyton aus Pseira erinnert und das Ornament zu den Netzmustern gestellt. Ob aber die Erklärung des reichen Rockmusters so einfach ist, wie er annimmt, ist mir fraglich.

[3]) Vgl. J. d. I. XXXIV 1919, 99.

[4]) Zu dem seltsamen, noch von Evans, The Palace of Minos 542 erwähnten Einfall von Bosanquet, daß fertige Fresken in Holzrahmen exportiert worden seien, vgl. Tiryns II 208.

[5]) In Ergänzung zu den Bemerkungen von Evans a. a. O. A. 3 über die frei ergänzten Haarfrisuren kann ich anführen, daß Gilliéron dazu außer dem Tiryns II 85 erwähnten Fragment aus dem Queens Megaron ein stark verbranntes Fragment in Magazin 14 des Museums von Candia benutzt hat,



Abb. 1. Stuckrelief einer sitzenden Frau.

Stücken aus Knossos (a. a. O. 546 f. A.) und Hagia Triada[1]), die sämtlich von Evans in M. M. III datiert werden, so nahe, daß

das auf dem Rest der Schulter oder des Ärmels einer weiblichen Figur dicke schwarze Haarlocken zeigt, durch die rote Perlketten und rote Ketten von Gliedern in Papyrusblütenform in ähnlichen Schwingungen und Kombinationen geflochten sind, wie Gilliéron sie bei der problematischen Rekonstruktion der Frisuren gezeichnet hat. Vgl. dazu Tiryns II 85 A. 3.

[1]) Im Magazin des Museums von Herakleion befinden sich aus Hagia Triada zwei außerordentlich feine, allerdings stark verbrannte Fragmente von



Abb. 2. Stuckrelief einer sitzenden Frau.

man sie ungern sehr viel später ansetzen wird (vgl. K. Müller, J. d. I. XXX 1915, 273). Unter den Funden aus Knossos sind mir drei Fragmente von Gürtel und Rockansatz verschiedener weiblicher Relieffiguren bekannt, deren eines von Gilliéron in eine Rekonstruktion eingesetzt worden ist und hoffentlich bald von Evans veröffentlicht wird. Die Elfenbeinschnitzer, die in Mykenai das Motiv sitzender Frauen kunst-

dem Oberkörper einer Frau, die wohl zu dem großen Friese gehören.



Abb. 3. Fragment eines Stuckreliefs aus Mykenai.

gewerblich verwandten, und die Gemmenschneider hatten offenbar Vorbilder in bemaltem Relief vor Augen, die keine Seltenheit waren.

Wahrscheinlich hat es in Mykenai selbst ein solches Relief gegeben. Unter den Funden Schliemanns, die in das Museum von Nauplia gelangt sind, befindet sich das in Abb. 3 wiedergegebene unscheinbare und schlecht erhaltene Fragment, das als einziger Rest eines festländischen Stuckreliefs von Bedeutung ist (größte Höhe etwa 8,5 cm.; erwähnt von K. Müller, J. d. I. XXX 1915, 273 A. 1; Rodenwaldt, Fries des Megarons 69 A. 152 u. 154, 15; Karo, R. E. s. v. Kreta 1778). Es scheint vom Gürtel und Rockansatz einer nach rechts sitzenden Frau zu stammen. Links ist der Umriß der Hüfte erhalten, am rechten oberen Rande die im Relief eingezogene geschwungene Kurve des Gürtels, der auf blauem Grunde breite schwarze Querstriche zeigt, ein in der Textilornamentik gebräuchliches Motiv, das auch an dem Gürtel eines der unveröffentlichten Relieffigurenfragmente aus Knossos wiederkehrt. Die Oberfläche des Rockteils ist nicht gut erhalten; man erkennt Reste schwarzer Färbung und roter Striche.

Berlin. G. Rodenwaldt.

ARCHÄOLOGISCHE GESELLSCHAFT ZU BERLIN.

Sitzung vom 8. Januar 1924.

Nach Erstattung des Jahres- und Kassenberichtes legte der Schriftführer und Schatzmeister Herr Schiff seine Ämter nieder. Herr Noack sprach ihm im Namen des Vorstandes für seine siebzehnjährige Führung der Geschäfte den bleibenden Dank der Gesellschaft aus und bat ihn, dem Vorstande weiter als Mitglied anzugehören.

An die Stelle von Herrn Schiff wurde Herr Neugebauer gewählt.

Sodann erbat Herr Trendelenburg das Wort, um der Gesellschaft seinen Dank für die ehrenvolle Begrüßung abzustatten, mit der ihn der Vorsitzende aus Anlaß seines vor 50 Jahren erfolgten Eintrittes in die Gesellschaft zu Beginn des Winckelmannsfestes überraschte. Um es nicht bloß bei dem Danke mit Worten bewenden zu lassen, führte er der Versammlung drei Stuckreliefs eines Grabes bei Cumae in Lichtbildern vor, die bei ihrem ersten Bekanntwerden in den Weimarer »Curiositäten« 1812 Goethe lebhaft beschäftigten, weil er, der Vorkämpfer der Pflanzen- und Tiermetamorphose, darin ein Beispiel der dreimaligen Umbildung eines und desselben künstlerischen Motives sah, die Gestalt einer Tänzerin, die »zuerst in ihrem leiblichen Zustande durch ihre Kunst die Verehrer unterhielt und entzückte, sogar im zweiten Bilde in schauerlicher Lemurengestalt noch ihre beifälligen Verehrer neben sich versammelt, sodann aber im dritten geistig erhoben und dargestellt, ihre Anmut vollendet«. Von den drei Bildern hat die Lemurendarstellung durch die Veröffentlichung eines Tonbechers im Berliner Antiquarium in Robert Zahns Winckelmannsprogramm eine besondere Bedeutung dadurch gewonnen, daß sie die bisher einzige Parallele zu den grotesken Gestalten bildet, die auf dem Becher das Menschengerippe umtanzen.

Darauf sprach Herr C. Lehmann-Hartleben über Untersuchungen in der Cella des Zeustempels zu Olympia. Der Inhalt des Vortrages, an den sich eine Diskussion zwischen Herrn von Gerkan und dem Redner anschloß, ist im J. d. I. des laufenden Jahrganges 37 ff. bereits veröffentlicht worden.

Zum Schluß sprach Herr A. Köster über Neues aus dem Gebiete des antiken Seewesens (zu Herodot II 96, 4—5). Im Gegensatze zu Herrn Aßmann, der zuletzt ausführlich hierüber gehandelt hat (Hermes 1896, 183 f.), kommt der Vortragende zu der Ansicht, daß die Stelle, die philologisch keine Schwierigkeit bietet, so wie sie uns vorliegt, durchaus verständlich ist und daß die merkwürdige Art der Fortbewegung, die Herodot bei den Nilschiffen beobachtete, nicht unwahrscheinlich oder gar unmöglich erscheint, wenn man die Eigenart der Strom- und Windverhältnisse des Nils in Rechnung setzt.

Eine ausführliche Darlegung wird in einer Sonderschrift des Vortragenden erfolgen: Nautica, Gesammelte Abhandlungen a. d. Gebiete des antiken Seewesens.

Sitzung vom 5. Februar 1924.

Herr Wiegand berichtete über Ausgrabungen, die Prof. Montet aus Straßburg neuerdings in Byblos gemacht hat. Vgl. Beaux-arts 1924, 50 f.

Den ersten Vortrag des Abends hielt Herr Rubensohn über den Ionischen Burgtempel auf Paros.

Bei den Grabungen auf dem Phrurion von Paroikia, über die in den A. M. XXXXII 1917, 1 ff. berichtet worden ist, wurde auch den Überresten eines Tempels nachgegangen, von dessen Fundamenten Reste über dem gegenüber der antiken Zeit niedriger gewordenen Boden sichtbar waren. Durch die vielfachen modernen Überbauungen, deren Beseitigung sich nicht ermöglichen läßt, und durch den Absturz von ungefähr der Hälfte des ganzen Baus ins Meer ist eine vollständige Aufklärung über den Bau nicht möglich. Bei der klaren Verwandtschaft des Baues mit dem Tempel auf Paláti bei Naxos, die sich sofort aus der Übereinstimmung der Portale ergab, mögen jetzt, wo der Naxos-Tempel genau untersucht worden ist, die von uns gewonnenen Resultate vorgelegt werden, da sich so vielleicht für die Reconstruction beider Tempel verwertbare Beobachtungen ergeben[1]).

I. Tempelfundament.

1. Der Absturz des Akropolisfelsens hat ungefähr die Hälfte des Tempels, die westliche, mit in die Tiefe gerissen. Erhalten sind vom Fundament: der östliche Teil der beiden Längsmauern, die Türwand der Cella und die Frontwand der östlichen Vorhalle (vgl. den Plan Abb. 1). Von den

[1]) Nach Drucklegung dieses Berichtes erhalte ich durch Vermittlung der Redaktion des Jahrbuches die Fahnen von dem Bericht des Herrn Welter

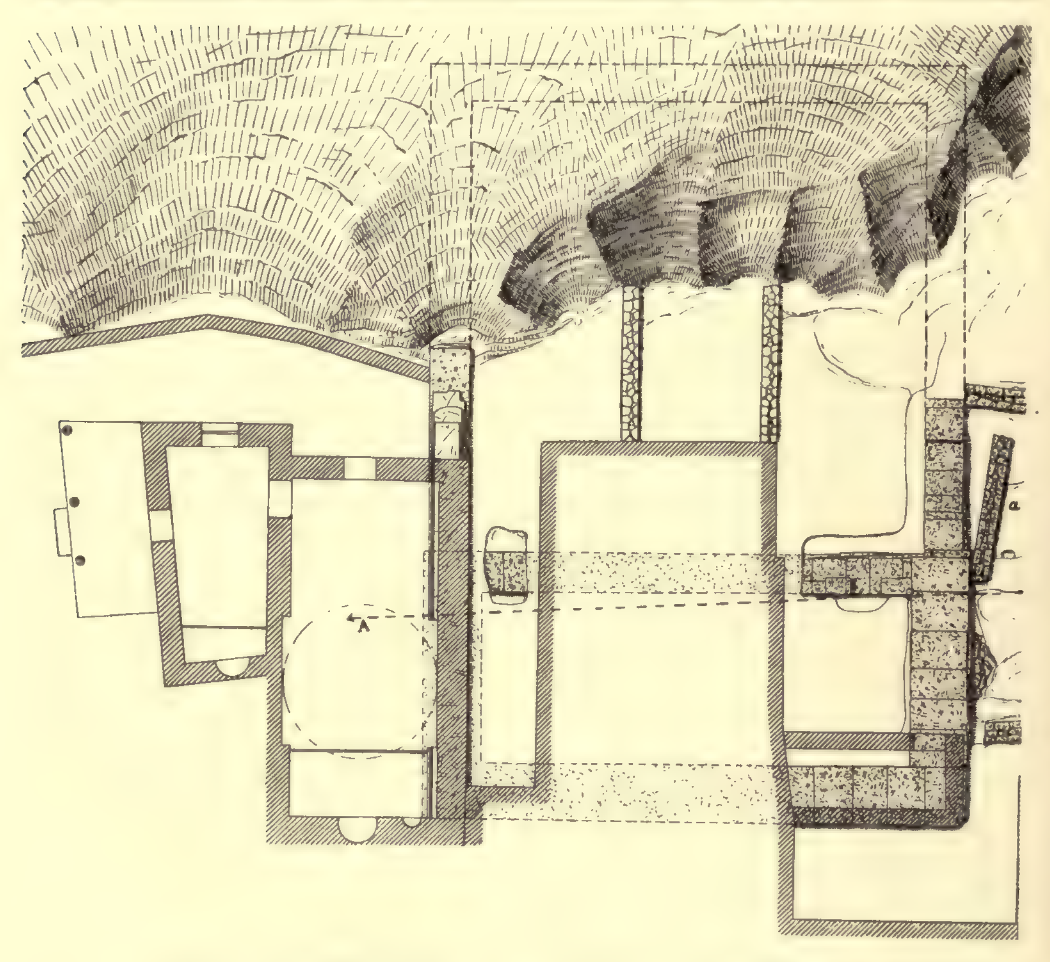


Abb. 1. Grundriß des Tempels und der Kirche des Hag. Konstantinos.

Längsmauerstücken ist das nördliche in einer Länge von rund 13 m von der Ostecke ab in unseren Grabungen zutage getreten. Ihre allein freigelegte Nordseite zeigt Abb. 2.

Das entsprechende Stück der südlichen Längsmauer ist unter der Nordwand der auf dem Phrurion sich erhebenden Kirche des Hag. Konstantinos (vgl. den Plan und A. M. XXXXII T. I) erhalten. Ein Stück von 3½ m Länge tritt vor die Front dieser Kirche vor und trägt noch in situ die drei Marmorstufen des Tempels (Abb. 3). Die östliche Fortsetzung dieser Stufen ist in die Nordwand der Konstantinoskirche eingebaut und entzieht sich hier unter dem Pflaster der Kirche und äußeren Anbauten der näheren Untersuchung. Das Fundament der Frontmauer der östlichen Vorhalle ist in ganzer Ausdehnung erhalten. Zutage liegt aber nur ein Stück von 5 m Länge von der Nordecke ab, der weitere Verlauf der Mauer verbirgt sich unter und in modernen Privathäusern und ist hier in einigen Kellerräumen von uns festgestellt worden.

Von der Türwand der Cella ist der Ansatz an die nördliche Längsmauer und etwa 3½ m der Mauer von diesem Punkt aus durch unsere Grabungen freigelegt worden (vgl. Plan und Abb. 2), ebenso ein Stück

über seine Untersuchungen an den Tempeln von Naxos und Paros in den A. M. 1924. Ich verweise auf diesen Bericht, der einige Ergänzungen zu meinen Ausführungen bringt.

des Fundaments nahe dei Südmauer. Der mittlere Teil der Grundmauer mit der vielleicht noch erhaltenen Türschwelle[1]) ist durch ein Privathaus überbaut.

2. Struktur der Mauern. Das Material des Fundaments ist Gneis, wie er beim Fundament des Asklepieion und bei der Stadtmauer zur Verwendung gekommen ist. Es sind ziemlich regelmäßig gebrochene Platten, die, wo sie meßbar waren, einheitliche Maße von durchschnittlich 1,80 m Länge und 1,20 m Breite aufwiesen. An den die Cella umschließenden Teilen der Längswände und der Türwand sind diese Platten als Läufer gelegt, die Mauern haben also 1,20 m Breite. Beim Pronaos, also in der östlichen Fortsetzung der Nordmauer (Südmauer konnte nicht untersucht werden), und an der Frontmauer liegen die Platten mit ihrer größten Ausdehnung quer zur Mauerrichtung, die Breite der Mauern beträgt also 1,80 m.

Der Treffpunkt der verschieden breiten Teile der Nordmauer liegt da, wo die Cellatürwand einbindet. Hier endet der zum Pronaos gehörige Teil der Nordmauer treppenartig, aber nur in seinen unteren Schichten, die auch seitlich hier bis zu 17 cm vor die Front der Nordmauer vorspringen (vgl. Abb. 2). Dieser Teil der Mauer hatte also eine etwas andere Flucht als das westlich ansetzende Stück. Die entsprechenden Schichten dieses schmaleren Mauerteils stoßen deutlich gegen die treppenartigen Endigungen der Pronaosmauer, binden nicht ein. Die gleichzeitige Entstehung beider Mauerstücke wird gewährleistet durch die Gleichartigkeit des Materials, auch in den Maßen, und durch die Überbauung der Differenz in den oberen Schichten. Vielleicht ist die Mauer von beiden



Abb. 2. Ansicht des Fundaments der nördlichen Mauer.

[1]) Doch vgl. jetzt Welter A. M. XXXXIX 1924, 23 Nr. 4.

Ecken gleichzeitig zu bauen angefangen worden[1]).

Das Fundament des Pronaos besteht aus 14, das der Cellawände aus 11 Schichten. Die Schichtenzahl nimmt nach Westen hin ab, da der Akropolisfels von Osten nach Westen stark ansteigt. Die unteren Schichten sind durchschnittlich 10—14 cm hoch, die beiden obersten Schichten bestehen aus besonders ausgewählten 24 resp. 25 cm dicken Platten. Gesamthöhe des Fundaments im östlichen Teil der Nordmauer 2,23 m. In dem ausgegrabenen Teil sitzt diese Steinlast durchaus auf dem Schutt, weniger auf den Mauern der prähistorischen Ansiedelung auf. Unter der Ostecke hat die Schuttschicht eine Höhe von 1,55 m bis zum gewachsenen Fels.

Auf der obersten Schicht ist, wo die Oberfläche der Steine gut erhalten ist, die Aufschnürungslinie für die Tempelstufen verfolgbar. Die Stufen bestehen aus Marmor. Abbildung 3 zeigt die rauh gestockte Innenseite, die also unter dem Fußboden des Tempels verschwand. An der Außenseite sind die Stufen ganz glatt, ohne Ablauf oder Ähnliches.



Abb. 3. Südfundament mit den Marmorstufen.

Breite der untersten Stufe 1,01 m, Rücksprung gegen das Fundament beiderseits 9 cm, Rücksprung der oberen Stufen je 3,5 cm gegen die Unterstufe. Höhe der beiden untersten Stufen 29 cm, der obersten 25 cm, die oberste Stufe hat eine Breite von 0,81 m. Die Stufenquadern zeigen an Stoß- und Lagerflächen sorgfältige, regelmäßige Anathyrosis mit glattem Rand und versenkter Innenfläche. Verklammerungen sind nicht mehr erkennbar an den frei-

[1]) Vgl. den verwandten Befund beim Megarer-Schatzhaus in Olympia (Olympia II 51) und beim Fundament der äußeren Säulenreihe des Tempels von Samos, worauf v. Gerkan aufmerksam macht (vgl. Th. Wiegand Erster vorläufig. Bericht... Samos Berl. Abhandlg. 1911, 17.

liegenden Stellen, nur ein Dollenloch ist noch erhalten, an regelmäßiger Verbindung der Steine durch Klammern und Dollen kann aber kein Zweifel sein.

II. Orientierung, Maße und Grundriß.

Die Längsachse des Tempels verläuft nicht genau von SO—NW, sondern mit 60° westlicher Abweichung von der magnetischen Nordlinie. Die Lage ist zweifelsohne durch die beschränkten Raumverhältnisse auf der Höhe des Phrurion bestimmt.

Die Breite des Fundaments beträgt, von Außenkante zu Außenkante gemessen, 16,75 m, es ergibt sich also für die Cella selbst, außen gemessen, eine Breite von rund 16 m. Die Tiefe der Vorhalle zwischen Frontmauer Außenkante und Türwand Ostkante ist 7,10 m. Über die Länge des Tempels lassen sich nicht einmal Vermutungen aufstellen. Schlüsse aus der Tiefe der Vorhalle auf die Länge der Cella ergeben keine sicheren Resultate. Eine umlaufende Säulenhalle hatte der Tempel nicht. Wie die Vorhalle gestaltet war, ob als templum in antis oder als prostyle Anlage, muß unsicher bleiben. Bei der starken Verbreiterung der Fundamentmauern gegenüber denen der Cella möchte man vielleicht eher an eine letztere denken. Da aber die schmalen, die Cella umgebenden Stufen sich nur an der Eingangsseite zu richtigen Auftrittstufen erweitert haben können, nicht auch an den Seiten der Vorhalle vorgetreten sind, wie z. B. bei dem Tempel von Lykosura, dem jüngeren Dionysostempel in Athen, dem Zeustempel von Aigeira, dem neuen Tempel von Samothrake, so dürfte wohl eher die Ergänzung zu einem Antentempel in Frage kommen.

III. Aufbau.

Bauteile des Tempels sind bei den Grabungen nicht gefunden worden, das hat seinen guten Grund. Dem Tempel ist schon früh übel mitgespielt worden. In byzantinischer Zeit ist inmitten der Cella eine große Cisterne angelegt worden (vgl. den Plan Abb. 1), deren Wände noch aufrecht stehen bis auf die Westwand, die beim Absturz des Akropolisfelsens mitgerissen wurde und heute am Abhang der Akropolis in Fallage steht. Der ganze Aufbau des Tempels ist dann in das Schloß gewandert, das die Herzöge aus dem Geschlecht des Marco Sanudo hier auf dem Phrurion errichteten und dessen der Stadt zugewandte Seite heute noch als imposante Ruine auf dem Phrurion steht (A. M. XXVI 1901, 195); die dem Meer zugewandten Mauern des Schlosses sind bei der Katastrophe des Akropolisfelsens zerstört worden. Wichtige Bauglieder des Tempels sind uns nun in der noch stehenden Schloßmauer erhalten worden. Genau vor der Front des Burgtempels sitzen in ihr die drei gewaltigen Blöcke von der Türumrahmung des Tempels (Abb. 4).

a) Türsturz. (Abb. 4 in der Mitte, Abb. 5 Schnitt und Ansicht). Länge 5,97 m, Höhe 95,5 m. Von dem Längenmaß kommen für das eigentliche Türgewände nur 5,65 m in Anrechnung; 15 bzw. 17 cm sind die beiden Quaderstücke breit, die beiderseits an den Türsturz angearbeitet mit ihrer auf 64 bzw. 61 cm verringerten Höhe bereits im Verband der anschließenden Quaderwand saßen.

Die Front des Türsturzes ist durch drei kräftig vorspringende Fascien gegliedert, deren Breite von innen nach außen zunimmt. Den umrahmenden Abschluß bildet ein 10,5 cm breiter doppelter Perlstab von sorgfältigster Arbeit. Der äußere, aus rundlichen Perlen und scharf profilierten linsenförmigen Scheiben nach dem im reif archaischen Stil gebräuchlichen Schema zusammengesetzt, dem Astragal des Türsturzes vom Siphnierschatzhaus aufs nächste verwandt, der innere aus länglich ovalen Perlen ohne Scheiben gebildet: wie die Verdopplung des Perlstabs, so ist auch dieser scheibenlose Astragal ein in der großen Architektur singuläres Motiv[1]).

Fascien und Perlstäbe biegen auf die Schmalseiten um, um an den Türpfeilern niedergeführt zu werden. 29 cm oberhalb Unterkante hört die Ausarbeitung des Perlstabs auf und ein doppelter Rundstab, die Vorstufe für die letzte Ausführung, bildet die Fortsetzung. Die Fertigstellung hier

[1]) Die Türleibung des Tempels von Labranda (Antiqu. of Ionia I[2] cap. IV T. 4 fig. 5) zeigt drei Perlstäbe neben Eierstab, für den Tempel von Naxos vgl. jetzt Welter a. a. O. 19.



Abb. 4. Türumrahmungssteine der Cella-Tür, verbaut in der Schloßmauer.

sollte offenbar nach der Versetzung des Steines erfolgen und ist dann unterblieben.

Die Unfertigkeit der Türe tritt noch schärfer in die Erscheinung bei den Türpfeilern (Abb. 6), Abmessungen 6 m × 0,95 m. Die dekorative Ausgestaltung sollte der des Türsturzes entsprechen, aber bei beiden Türpfeilern sind die Perlstäbe durchgehends

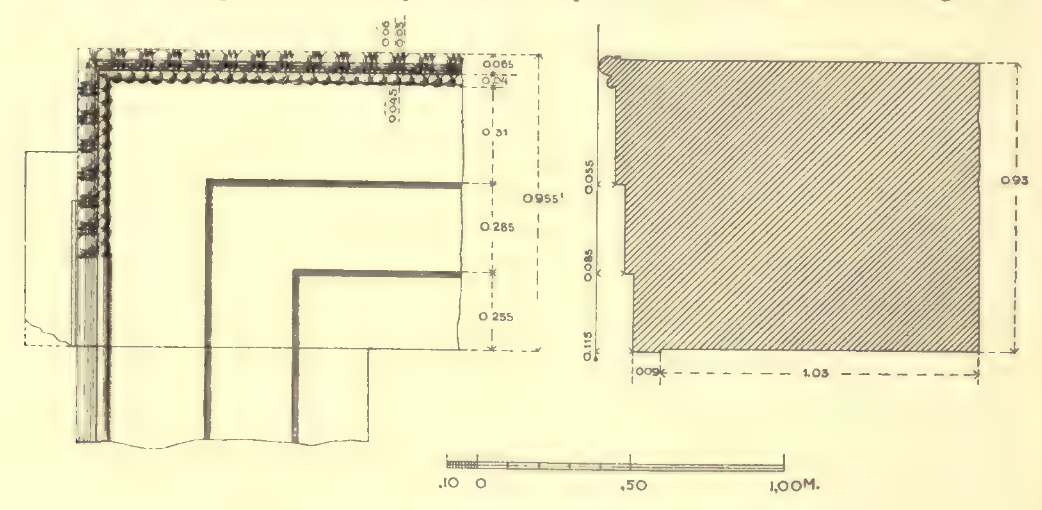


Abb. 5. Ansicht und Schnitt des Türsturzes, gez. von P. Sursos.



Abb. 6. Rechter Türpfosten der Cella-Tür.

in der Vorstufe des doppelten Rundstabs, am einen Ende sogar in der noch ursprünglicheren Form einer dicken Leiste stecken geblieben; an beiden Enden trägt die Oberfläche der Fascien noch den Werkzoll und am Kopfende steht quer über die ganze Breite der Steine reichend eine ungefüge Versatzbosse.

Während die beiden an den Türsturz angearbeiteten Quadern vertikale Kanten zeigen, weisen alle Vertikallinien des Türsturzes selbst eine Neigung nach außen auf — in der Aufnahme (Abb. 5) von Herrn Sursos übersehen —, die etwa 3 cm auf 1 m beträgt. Diese Neigung setzte sich natürlich auf den Türpfeilern fort. Die Tür hatte also trapezoide Form. Maße: Lichte Weite oben etwa 3,68 m, lichte Weite unten etwa 4,07 m, lichte Höhe der Türe 6,00 m. Nächste Parallele ist das Portal auf Palati, Maße nach Welter. Lichte Höhe 5,95 m, Breite 3,65 m. Beim Siphnierschatzhaus betragen die Maße (nach Dinsmoore): Höhe 3,227 m, lichte Weite oben 2,233 m, lichte Weite unten 2,410 m, die Verjüngung beträgt 0,028 m auf 1 m, also ungefähr wie bei unserem Portal (vgl. auch die Türe vom Nymphenrelief von Thasos, das ja in parischer Kunsttradition steht). Die Dicke des Türsturzes beträgt an der Unterseite 1,12 m. Am vorderen Rand ist — vgl. Schnitt — eine niedere Fascie von 9 cm angearbeitet. Die Türschwelle kann wie bei den jonischen Schatzhäusern in Delphi aus einem Block oder wie in Naxos aus mehreren Blöcken bestanden haben. Die Türe paßt vortrefflich auf das 1,20 m breite Türwandfundament des Tempels, auch die Weitenmaße ordnen sich gut ein: Länge der Türwand zwischen den Längsmauern = 13,30 m, Breite der Türe mit Türgewände 5,98 m. Jederseits des Türpfeilers verbleiben 3,65 m aufgehende Wand. An Zugehörigkeit kann also kein Zweifel sein,

zumal die Türsteine unmittelbar vor der Tempelfront in der Schloßmauer mit Beibehaltung der bei der Niederlegung sich ergebenden Anordnung sitzen. Der Tempel war also jonisch. Die Abarbeitung zu beiden Seiten des Türsturzes läßt die Annahme zu, daß rechts und links des Türsturzes Konsolen angeordnet waren, wie beim Siphnierschatzhaus und wahrscheinlich auch bei den Schatzhäusern von Klazomenae und Massilia und wie beim Nymphenrelief in Thasos. Die Konsolen wären mit dem vollen Block oberhalb der angearbeiteten Quaderstücke eingebaut gewesen und scheinen mit ihrer frei herabhängenden Endigung über die angearbeiteten glatten Quaderstücke bis dahin hinabgereicht zu haben, wo die fein eingerissene Rille (s. Abb. 5), die die Quadern vom Türgewände durch Schattenwirkung loslöst, aufhört. Über den Konsolen mag dann ein Dachgebälk für die Tür geruht haben.

Eine Konsole mit Voluten ist in der Nordseite des Turmes des venetianischen Schlosses eingebaut, leider so, daß wir sie nicht herausnehmen und nicht genau vermessen konnten, sie scheint aber gut zu den Abmessungen der Türe zu passen. Genaueres über diese Konsole jetzt bei Welter a. a. O. 23.

Ein weiteres Dekorationsglied des Tempels ist der großzügige Eierstab Abb. 7. Je zwei Platten mit diesem Ornament sind in der Schloßkapelle des venetianischen Schlosses links und rechts von der Apsis angeordnet, die hier mit den Steinen eines zierlichen antiken Rundbaus errichtet ist (vgl. A. M. XXVI 1901, 196), drei davon bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Eine fünfte Platte wundervoll in Erhaltung und Ausführung dient als Altarplatte am Hauptaltar der großen Panagiakirche von Paros (genaue Aufnahme bei Bühlmann, Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche,



Abb. 7. Ionisches Kymation des Tempels, verbaut in der Apsis der venetianischen Schloßkapelle.

Beiheft 10 zur Zeitschrift für Geschichte der Architektur 83, Abb. 43). Zugehörigkeit zum Tempel ergibt sich aus der auf Millimeter genauen Übereinstimmung der Maße von Eierstab und Tür-Perlstab (Entfernung von Spitze zu Spitze im Eierstab = 18 cm, Breite der Perlen 6 cm, Breite des Scheibenpaares 3 cm). Länge der Platten durchschnittlich 2,16—2,25 m. Der Eierstab wird also als Wandbekrönung oder als Zierglied des Architravs Verwendung gefunden haben.

Wahrscheinlich zugehörig zum Tempel ist auch das Antenkapitell, das als Türsturz über der Haupttüre des Baptisteriums der Hekatontapyliani eingebaut ist (vgl. Bühlmann a. a. O. 82 f., Abb. 41 u. 42). Der Block trägt an seiner Front zwei Eierstäbe übereinander und Perlstab darunter. Die Verwandtschaft der Eierstäbe mit dem großen Eierstab und ebenso die der beiden Perlstäbe ist in die Augen springend und von Bühlmann a. a. O. auch schon gebührend gewürdigt worden. Der Block ist beiderseits auf Gehrung geschnitten und hat zweifelsohne im Altertum als Antenkapitell gedient, er kann bei seiner Breite von etwa 2,03 m Breite an der Oberkante sehr wohl die Bekrönung der auf dem Fundament von 1,80 m Breite stehenden Ante der Tempelwand gebildet haben. Der über dem Kapitell in der Baptisterionstür angeordnete Zahnschnittblock scheint nicht von unserem Tempel herzurühren.

Weitere Bausteine des Tempels kann ich nicht nachweisen, es kann aber kein Zweifel sein, daß sowohl in der Konstantinoskirche wie im Venetianischen Schloß sich noch zahlreiche Teile des Tempels verbaut finden. Eine Untersuchung beider Bauten mit genügenden Mitteln wird wohl die Rekonstruktion des ganzen Tempels ermöglichen.

Die Zeit des Tempels wird durch die Beziehungen der nachgewiesenen Bauglieder zu den uns an den delphischen Schatzhäusern bekannt gewordenen Formen am besten beleuchtet. Mit den dem entwickelten Stil angehörigen Formen von Astragal und Kymation dürfte ein Ansatz Ende des 6. Jahrh. der Wahrscheinlichkeit nahe kommen, der Tempel also in der Blütezeit von Paros entstanden sein. Als Gottheit des Tempels kommt am ehesten Athena in Betracht, die als πολιοῦχος in Paros verehrt, den größten Anspruch auf den Burgtempel haben dürfte.

Danach sprach Herr Fr. Matz über Kretisch-mykenische Bildkomposition.

Die ältesten Bilder in der kretischen Kunst bieten die f. m. Siegel. Altertümliche und jüngere Stücke sind leicht zu bestimmen, eine Verteilung auf die drei üblichen f. m. Epochen ist aber nicht möglich. Die Gruppierung kann sich nur an die Motive halten.

Auf dem Elfenbeinwürfel aus der Tholos von Haghia Triada (Rendic. 1905, 395. Mosso, Preistoria I 192, 102) ist ein Versuch zu räumlicher Klärung der einzelnen dargestellten Erscheinungen nicht zu verkennen. Die Beine der Tiere sind nach ihrer Zugehörigkeit zu den beiden Körperseiten differenziert. So entsteht der Eindruck einer wenn auch noch ganz flachen räumlichen Schicht wenigstens für die einzelnen Figuren. Als Ganzes aber bieten diese Bilder noch keine räumliche Einheit, vielmehr werden ihre Bestandteile in der üblichen primitiven Weise einfach addiert: die Bäume und Zweige, die Schlange über dem Rücken des Schafes und das wohl als Gehöft zu erklärende eckige Gebilde unter dem Eber. Den bildlichen Zusammenschluß schafft vor allem der Rahmen. Die Tiere stehen genau in seiner Mitte und die Zweige folgen seiner Kurve.

Eine Gruppe f. m. Siegel, die den Eindruck einer flachen körperräumlichen Schicht nicht bietet, erscheint als stilistisch älter, wenn sich auch ihre Verwendung noch bis ins frühe M. M. hinein nachweisen läßt. Es sind die frühen Prismen mit piktographischen Zeichen. Die Addition der räumlichen Elemente wird hier noch unbedenklicher vorgenommen. Trotzdem zeigen auch diese Steine schon Versuche, die Darstellungen zu einem Ganzen zusammenzuschließen. Häufig findet sich der Rahmen; einmal ist die Fläche durch ein größeres T-förmiges Gebilde aufgeteilt, und überhaupt spielt die Symmetrie bei der Gruppierung eine große Rolle. Der Sinn für das Bildganze ist also auch hier lebendig (Scr. Min. I 130ff.).

Das gilt ebenfalls für die Gruppe der mit ornamental verwandten Tieren verzierten Siegel. Addition der einzelnen Tiere kommt vor. Das Gewöhnliche ist aber hier der Zusammenschluß zu einem einheitlich das Ganze füllenden und auf den runden Stücken die Peripherie an das Zentrum knüpfenden Ornament (Delt. IV 1918, 4. Evans, Palace I 118, 87, l. c.).

Unter den rein ornamental behandelten Stücken sondern sich solche mit einheitlich auf das Rund berechneter Füllung und solche von zusammengesetztem Charakter (Mem. Inst. Lomb. XXI Taf. 10/11). Bei den ersteren ist das beliebteste Motiv das Hakenkreuz in verschiedenen Abwandlungen, in eckiger und runder, mäanderartiger und spiraliger Form. Bei den letzteren handelt es sich um Muster von unendlichem Rapport, die mit der Füllung des Rundes ursprünglich nichts zu tun haben.

Dasselbe Bild bietet die f. m. Gefäßdekoration. Gern wird die ganze Wandung mit großen regellosen Farbflecken bedeckt, wie es bei der mottled ware (Gournia Taf. B) und bei den Steingefäßen aus Breccia (Mochlos Taf. III f. IX) der Fall ist. Dann bleibt das Auge an keiner Einzelform haften und erfaßt die ganz einfache und regelmäßige Gefäßform im Kontrast zu den irrationalen Flecken um so eindringlicher. Oder es überspinnen Oberflächenlinien einheitlich das ganze Gefäß; so bei der dunklen Malerei auf hellem Grunde (Mon. Ant. XIX Taf. 2) sowie bei den Gefäßen aus Marmor und Alabaster, bei denen mit Vorliebe die Schichtung des Steines in schiefem Winkel zur senkrechten Achse liegt (Mochlos Taf. IV f.). Als Erbe aus dem Neolithischen wird daneben die Streifendekoration, wenn auch in vervollkommneter Form, beibehalten. Auch hier sind in dieser Periode des Neuschaffens eines Stiles Tradition und Kunstwollen nebeneinander zu greifen.

Charakteristische Beispiele der f. m. Kleinplastik sind der Hund auf einem Steatitdeckel aus Mochlos (Mochlos 21,5) und der Stier auf einem Elfenbeinsiegel aus Platanos (Evans, Plaace I 118, 87, 2 a). Sie unterscheiden sich von allen gleichzeitigen und älteren liegenden Tieren in Ägypten und Vorderasien durch die Anlage in einem nach der einen Langseite hin offenen Winkel bzw. Bogen. Die strenge zylindrische bzw. kubische Körperform ist gelockert, um dem Ganzen einen einheitlichen Zug zu geben. Zäsuren sind vermieden.

Die eigenartige stilistische Natur der kretischen Kunst schärfer zu beleuchten, ist ein Überblick über die Ausschmückung der Kreisfläche in Ägypten und Vorderasien besonders geeignet. Bei den ägyptischen Steintellern und -näpfen des AR fällt auf, daß sich sehr oft Standfläche und Steinschichten in rechtem Winkel schneiden, während es für Kreta charakteristisch ist, daß beide schiefwinklig zueinander liegen. So ergibt sich bei den ägyptischen Gefäßen vielfach eine scharfe Teilung in zwei gleiche Hälften. Die runde Form wird ins Kubische umstilisiert (Berlin 20520). Auf den Skarabäen des MR klammern sich die Ornamente, auch wo statt des Ovals nahezu ein Kreis vorliegt (Newberry, Scarabs Taf. XIX 33), an die Achse. Nirgends findet man einen einheitlichen Zusammenschluß der Kräfte im Zentrum. Das beliebteste Motiv für den Schmuck der Fayenceschalen des N. R. ist das Lotosblütenkreuz, das zentrifugale Tendenz hat (El Arabah 12. 19. Kunstgesch. in Bildern 30, 5). Die Kreuzform verschafft dem geschmückten Rund verschiedene feste Stellungen dem Auge des Beschauers gegenüber.

Die Rundkomposition in Vorderasien läßt ein anderes Dekorationsprinzip erkennen. Die Schalen des ersten susischen Stils haben als beliebtesten Schmuck die abgestufte Borte, die die Parallelkreise und Meridiane der Oberflächenlinien in sich vereinigt (Délégation en Perse XIII 16). Die größere Ausdruckskraft ist den konzentrischen Kurven eigen. Die Randzäsuren haben für sie nur den Sinn einer rhythmischen Festigung und Belebung. Das Zentrum selbst besitzt oft zwei feste Achsen, doch sind diese in der Regel ohne Bindung mit dem übrigen Ornamentsystem angelegt.

In Ägypten also: Quadratur des Zirkels, Krystallisation des Zylinders sowie der Halbkugel, in der dekorativen Kunst ganz entsprechend wie in der Plastik. In Vorderasien: Zerlegung der runden Form nach

ihren Elementen: Peripherie, Radius, Zentrum, wozu bei den dreimidensionalen Gebilden noch deren Projektion auf die Außenfläche kommt (stehende Gudeastatuen).

Den Unterschied der kretischen Rundkomposition von der vorderasiatischen kann besonders gut das Nebeneinanderstellen des Keulenknaufs König Mesilims von Kiš (Découvertes I Nr. 2) mit einem von Gilliéron rekonstruierten Schwertknauf aus einem der mykenischen Schachtgräber erläutern (Geislinger Katalog 19, 21; A Z 1911, 257, 9). Auf der Keule besteht keine Verbindung zwischen dem Zentrum (Adler) und der Peripherie (Löwen). Die Löwenköpfe sind Projektionen der Radien, das Ganze ist zentrifugal. Umgekehrt beim Schwertknauf: die Elemente schließen sich zentripetal zu einer erstaunlichen Einheit zusammen. Die Löwenleiber betonen das horizontale Rund und sind dementsprechend von der Seite gesehen. Aber die in der Oberaufsicht gegebenen Köpfe vermitteln nicht nur zwischen der Peripherie und dem Zentrum, sondern auch zwischen der Kreislinie und der Kurve der Kugeloberfläche. Das ägyptische Gegenbeispiel ist der Dolch des Amosis (Kunstg. i. Bild. H. 3, Farbentafel), wo die in der Art des Hathorkapitells angeordneten vier Köpfe ein stückweises Absetzen beim Betrachten verlangen.

Nach welchen Kompositionsprinzipien sind nun die eigentlichen Bilder der Blütezeit angelegt? — Auf den Bechern von Vaphio ist die Einheit der Komposition ganz deutlich nach einer Richtung. Die drei Wildstiere bilden, rein ornamental angesehen, ein Spiralmuster; aus einer großen Mittelspirale rollt sich links von unten nach oben und rechts von oben nach unten je eine Seitenspirale heraus. Auf dem andern Becher bieten sich trotz der Reihung ein Zentrum und zwei unvertauschbare Flügel. Aber wie ist die Zusammensetzung der Raumelemente zu beurteilen? Ist der Eindruck einer räumlichen Einheit beabsichtigt, oder sind die Teile ohne Rücksicht darauf einfach addiert? Eine Erklärung wird durch die Glyptik der Blütezeit möglich.

Der Tonabdruck aus dem 5. Magazin in Knossos mit dem Bilde eines Stierspringers (Scr. Min. I 43, 20, bl) ist als Bildganzes in rein ornamentalem Sinne wieder völlig einheitlich: eine Doppelvolute mit Mittelfüllung. Aber auch hier sind nach der räumlichen Seite hin einzelne Elemente höchst auffallend: die Vorder- und Hinterbeine sind nach innen gewandt, und der Stierhals hat einen sehr eigenartigen S-förmigen Schwung.

Im Unterschied zu allen andern Bildern zeichnen sich die auf den kleinen Juwelen, die man in die Hand nimmt, durch ihre leichte Beweglichkeit und Drehbarkeit nach allen Richtungen aus. Ihr Verhältnis zur Blick- und Körperachse des Betrachters ist nicht von vornherein fest bestimmt und bei einer gewissen Haltung und Blickrichtung ergibt sich die sonst so problematische dritte Dimension ganz von selbst. Andererseits soll in erster Linie doch aber die vertikale Ausdehnung der dargestellten Objekte gemacht werden. Für die Bildelemente liegen also die ersten beiden Dimensionen fest, nicht für das Bildganze. Für dieses kommt aus den allgemeinen Bedingungen seiner Gestalt und aus den besondern seines Inhalts unter Umständen ein sehr sonderbares Zusammenfließen von Vorn und Unten sowie von Hinten und Oben zustande. Die Randlinie vermittelt zwischen allen drei Dimensionen und faßt sie sozusagen in einer zusammen. Auf dem Siegel mit dem Stierspringer ist es für den Kreter also nicht auf Rechts und Links angekommen, sondern darauf, daß die Beine in der einheitlichen Bewegungslinie der Peripherie liegen. Es handelt sich um eine spezifisch glyptische Raumdarstellung. Die räumliche Lage eines jeden Punktes ist nicht nach seinem Verhältnis zu unserm Blickfeld bestimmt, sondern nach seinem Verhältnis zu dem einzigen relativ festliegenden Punkte, d. h. zu dem Zentrum der Bildfläche. Der Baum auf einem Abdruck aus dem Hieroglyphic Deposit (Scr. Min. I 22, 11 a) steht, sobald man nach unsrer Gewohnheit ein festes Achsensystem annimmt, auf einer Erhöhung und schief. Sobald man aber nur nach seinem Verhältnis zum Zentrum fragt, wird er gerade; denn wir dürfen dann den Stein ja drehen. Es kann also jeder Punkt der Peripherie den Grund, jeder Radius die Vertikale bedeuten.

Aus diesen Verhältnissen erklären sich die zackigen Geländeangaben am Bildrand. An der Peripherie des glyptischen Rundes haben sie ihren guten Sinn.

Auch die Kleinplastik der Blütezeit läßt ein der Tiefenräumlichkeit gegenüber keineswegs gleichgültiges Kunstwollen erkennen. Trotz aller orientalischen Einzelzüge ist bei der Sphinx aus Haghia Triada (Karo-Maraghiannis I 24) die Anlage des Ganzen in einem nach der einen Körperseite hin offenen Bogen spezifisch kretisch. Ein Absetzen der Tiefendimension wird so vermieden, die Körperlichkeit des Ganzen erschließt sich auf einen Blick.

Die Auffassung, es sei auf den kretischen Bildern die Tiefenräumlichkeit rein flächig behandelt, muß daher abgelehnt werden. Aber ebensowenig kommt auch der Eindruck eines einheitlichen Raumes zustande, zumal auf den Fresken. Denn wenn auch i. a. die schräge Ansicht von oben (Kavalierperspektive) gilt, so würden sich doch so stattliche Bildbänder, die durch eine ganze Halle laufen können, selbst mit den Mitteln unserer Perspektive kaum einer einheitlichen Raumansicht fügen. Die Lage der einzelnen Figuren im Raum muß für sich abgelesen werden. Die aus der Glyptik übertragenen Verhältnisse führen in der Malerei und im Relief zu räumlicher Addition.

Als ein kräftiges Mittel rhythmischen Zusammenschlusses wirken dagegen die rahmenden Ornamentstreifen oben und unten. Entsprechendes kennt auch die ägyptische Wanddekoration. Aber während in Kreta die Eckzäsuren konsequent negiert sind, werden sie in Ägypten betont. Die rechteckigen Flächen werden hier voneinander abgehoben, und die kubische Natur des Raumganzen wird deutlich zum Ausdruck gebracht (Wreszinski, Atlas zur äg. Kulturgeschichte Taf. 40). In Vorderasien laufen die Bildfriese über Ecken und Türlücken hinweg. Der Blick wird an den Wänden schrittweise entlanggeführt und tastet das Raumvolumen in einer kontinuierlichen Bewegung ab. Aber die horizontale Rahmung scheint zu fehlen, und die einzelnen Figuren sind viel schärfer als in Kreta voneinander gesondert.

Höchst charakteristisch für Kreta ist es, wie auf dem Prozessionsfresko in Knossos (Bossert, Altkreta[2] 58) ein so hervorragend addierendes Thema behandelt ist. In der durch die Schurze der Männer gegebenen Zone ist der gelbe Grund durch einen blauen Horizontalstreifen unterbrochen, der den Vertikalzäsuren entgegenwirkt; dadurch, daß die Schurze abwechselnd gelb und blau sind, ist dieser Streifen außerdem noch mit dem übrigen Grunde nach oben und unten verzahnt. Also nicht durch die Behandlung des Räumlichen, sondern durch rhythmisch dekorative Mittel wird das Ganze zusammengehalten.

In Ägypten und Vorderasien ist das Wesentliche der Bildkomposition die Zusammenordnung gleichwertiger Teile, die Addition nicht nur auf dem Gebiete der Naturwiedergabe, sondern auch auf dem rhythmisch-dekorativen. Das Ganze besteht daneben als elementare übergreifende Ordnung (Kubus bzw. Zylinder oder Halbkugel) von gleichfalls völlig selbständiger Natur.

Dem kretischen Künstler kommt es wesentlich auf die Einheit, auf das Ganze an. Bei größeren Bildern sind es allein die rhythmischen Mittel, durch die er sie zum Ausdruck bringen kann. Die Raumwiedergabe bleibt hier primitiv und addierend. Aber in der Glyptik hat die auf die Einheit gerichtete Natur des kretischen Kunstwollens nach beiden Seiten hin ihre Erfüllung gefunden.

Sitzung vom 4. März 1924.

Ausgestellt waren die Abgüsse der beiden iberischen Grabstelen Institut d'Estudis Catalans, Annari VI 1915—20, 630 Abb. 438 und 654 Abb. 493, die sich als Geschenk des Museums in Barcelona in der Abgußsammlung des Archäologischen Seminars befinden.

Der Vorsitzende, Herr Wiegand, widmete dem verstorbenen Mitglied Herrn Felix von Luschan Worte des Nachrufes. Nachdem er der Verdienste Luschans als des Direktors der anthropologischen und afrikanischen Sammlungen der Staatlichen Museen kurz gedacht hatte, schilderte er die besonderen Verdienste des Entschlafenen um die archäologische Wissenschaft. Luschan kam 1885 nach Berlin.

Er hatte sich schon zuvor während des Krieges in Bosnien archäologischen Studien gewidmet und begleitete 1889 Eugen Petersen auf der Forschungsreise durch Lykien. Auf das Engste wurde er mit der Archäologie verknüpft seit seiner erfolgreichen Tätigkeit bei der Freilegung der Burg von Sendschirli in Nordsyrien, die den ersten Anstoß zu größerer Beachtung des Hethiterproblems und seines Verhältnisses zu den Aramäern gegeben hat. Seinem langjährigen Freunde Otto Puchstein setzte er ein Denkmal in der Schrift über das jonische Kapitell, das er mit den Augen des Ethnologen betrachtete und aus der naturalistischen Darstellung der Dattelpalme erklärte. Luschan hat mit seiner unternehmungsfreudigen Persönlichkeit u. a. dem einst so erfolgreich wirkenden Orientkomitee vorgestanden, dessen Wirksamkeit sich hoffentlich ebenso wiederbeleben wird, wie die der Deutschen Orient-Gesellschaft. Besonders erwähnenswert sind auch die Arbeiten Luschans über die Konstruktion des Bogens, über die er in der Festschrift für Otto Benndorf und in einem Vortrag unserer Gesellschaft gehandelt hat.

Herr Krüger (Trier) legte vor:

Josef Hagen, Römerstraßen der Rheinprovinz (Erläuterungen zum geschichtlichen Atlas der Rheinprovinz, Band 8), Bonn, Schröder, 1923.

Das Buch dürfte den Titel tragen: Die Römerstraßen der Rheinprovinz, denn es ist bestrebt, unser ganzes derzeitiges Wissen über diese Römerstraßen zusammengefaßt darzulegen, eine Fülle von Arbeit, die in langen Jahren von der Lokalforschung auf diesem Gebiet geleistet ist. Dargestellt von einem im Gelände geschulten Mitarbeiter, der als Assistent am Bonner Provinzialmuseum vieles selbst aufgenommen hat und mit allen Einzelheiten dieser Art der Forschung vertraut ist. Dem Bearbeiter haben die römisch-germanische Kommission in Frankfurt und das Provinzialmuseum in Trier außerdem ihre reichen Vorarbeiten zur Verfügung gestellt.

Von Siedlungen sind nur die wichtigsten Dinge, die unmittelbar an den Straßen liegen, eingetragen. Die vollständige Darstellung aller Siedlungen wird erst die in Arbeit befindliche archäologische Karte der Rheinprovinz zu bringen haben. Mehrfach ist notiert, daß die römische auf einer schon älteren, vorgeschichtlichen Straße beruht; aber dieses ältere Straßennetz läßt sich heute noch nicht darstellen.

Man bedauert in dem Buch das Fehlen eines Kapitels, das die Hauptstraßen, die großen Verkehrsadern, heraushebt und das am Schluß der Arbeit den Stand der Hauptprobleme der rheinischen Straßenforschung kurz umreißt. Aber das Ganze ist eine vortreffliche, sehr verdienstliche Arbeit, die jeder Anerkennung wert ist. Wer die auf drei Blättern in 1 : 200 000 anschaulich dargestellten Straßen studiert, bekommt vielleicht doch einmal Lust, auch diese römischen Anlagen im Gelände selbst kennen zu lernen. Es gibt noch heute nicht wenige Strecken dieser Straßen, auf denen man einen starken Eindruck bekommt, wie diese römischen Heerstraßen, nach größten Gesichtspunkten angelegt, beherrschend die Landschaft durchziehen.

Herr Neugebauer sprach über die Bronzeindustrie von Vulci.

Der bisher nicht unternommene Versuch, für die fast unübersehbare Fülle etruskischer Bronzen nach Fabrikationsorten zu suchen, kann nur Aussicht auf Erfolg haben, wenn er von geschlossenen Gerätegruppen ausgeht. Eine solche besitzen wir in den neun Stabdreifüßen, die sich angeblich mit zahlreichen anderen, verschollenen in den Gräbern von Vulci gefunden haben [1]). Denn ein gleichartiger Dreifuß ist sonst nur, wie so manche unteritalische und etruskische Bronze, im Rheinlande zutage gekommen [2]), Bruchstücke von zwei weiteren in Todi und Falerii [3]), eines auf der Akropolis zu Athen [4]). Unbekannt ist der Fundort einer hierher gehörigen Statuette in München [5]).

[1]) Mon. dei Lincei VII 1897, 277 ff. (Savignoni). Diese Arbeit wird weiterhin nur mit Sav. und der Seitenzahl angeführt.

[2]) Dreifuß aus Dürkheim zu Speyer: Sav. 299 VIII; Sieveking, Antike Metallgeräte Taf. 16.

[3]) Sav. 292 II und 301 XI; 362 Abb. 27.

[4]) Sav. 277 ff. mit Textvignette, 302 XII und Taf. 9.

[5]) Statuette in München unten Abb. 1. — Ein Herakles in New York, den G. Richter, Greek, Etr. and Rom. bronzes Metr. Mus. 43 f., Nr. 62,

Im Folgenden wird zunächst versucht, eine entwicklungsgeschichtliche Anordnung der erhaltenen Beispiele zu geben. Für alle nicht berührten Einzelheiten sei auf Savignonis grundlegende Arbeit und die von ihm angeführte Literatur verwiesen.

Drei Gruppen lassen sich unterscheiden. Der schlichteste Dreifuß ist der Berliner [1]). Die Stäbe sind nicht kanneliert; die drei einzelnen werden von einer schwerfälligen Blüte bekrönt, die Bögen der anderen gefüllt von einem einfachen durchbrochenen



Abb. 1. München, Mus. f. ant. Kleinkunst.

Lyramuster. Auf diesen erscheinen, dreimal gleich wiederholt, Tierkampfgruppen, auf jenen nur je eine Gestalt in Knielauf. Das faltenlose Gewand der Gorgo darf nicht zu einem zu hohen Zeitansatz des Dreifußes verleiten, denn die abstehenden Zipfel der Scheinärmel lassen sich in Attika erst auf streng rotfigurigen Vasen belegen [1]).

Die unkannelierten Stäbe und die Bekrönungsblüten hat auch das Petersburger Exemplar [2]). Doch sind hier die Bogenfüllungen von einer Form, die sonst an diesen Dreifüßen nicht wiederkehrt, in den figürlichen Aufsätzen begegnen mannigfaltigere und schwierigere Gruppierungen. Der Einbau eines Untersatzes für den Kessel, falls antik, entspricht dem ursprünglichen Zustande der Stabdreifüße aus Olympia und Metapont [3]).

Weiter schließt sich an den Berliner Dreifuß der aus Sammlung Feoli verschollene an [4]). Eine leichte Bereicherung bedeuten die Palmetten und Blütenleisten auf den Raubtierklauen, falls sie ursprünglich zugehören, denn in der ältesten Abbildung des Dreifußes fehlen sie. Unwesentlich weiter gebildet erscheinen auch die Lyramuster in den Bögen. In dem Figurenschmuck fallen die antithetischen Pferdeprotomen als ein Motiv von langer Vorgeschichte auf [5]). Die Blüten unter den Einzelgestalten auf den Stäben zeigen, wie auch in St. Petersburg, das Mittelblatt nach vorn herausgebogen, hier aber vorn in der Art eines Schlangenkopfes verdickt. Das kehrt nicht nur an der Wiederholung einer jener Figuren, einer im Knielauf bewegten Frau, deren Mantel kapuzenartig über den Kopf gelegt ist, aus Todi [6]), sondern auch an einem mit dem Schurz bekleideten Jüngling ähnlicher Haltung in München wieder (Abb. 1) [7]); beidemale ist auch der Knauf unter der Blüte nahezu derselbe. Der Jüngling stammt also von einem Dreifuß desselben engeren Kunst-

als Rest eines Vulcenter Dreifußes (versehentlich spricht sie von Chiusi) anspricht, gehört nach dem seltsamen Stützrest unter seinem rechten Knie, für den die Dreifüße nichts Entsprechendes bieten, kaum hierher.

[1]) Sav. 294 IV Taf. 9, 3; 351 Abb. 24. Führer d. d. Antiquarium I 77 f., Fr. 767, Taf. 19; Lichtbild Seemann 81196.

[1]) Berliner Museum 1924, 32 (Neugebauer).

[2]) Sav. 299 IX, 297 Abb. 3. Fouilles de Delphes V 125 zu Nr. 679 Abb. 468 (Perdrizet).

[3]) Olympia IV 131 (Furtwängler). Zum Dreifuß aus Metapont zuletzt R. M. XXXVIII/XXXIX 1923/1924, 403 u. 414 (Neugebauer).

[4]) Sav. 292 I; Mon. dell' Inst. VI—VII, Taf. 69, 3.

[5]) Vgl. Anatolian Studies presented to Sir William Ramsay 442 ff. (Zahn).

[6]) Sav. 292 II; Not. d. scavi 1879, 260 mit Abb. (Fiorelli).

[7]) München, Mus. f. ant. Kleinkunst 3707. Früher in einer englischen Privatsammlung, später in Sammlung Arndt. Höhe 0,10 m. Die Erlaubnis zur Veröffentlichung verdanke ich Herrn Dir. Sieveking.

kreises wie jene Frau und das Exemplar Feoli. An diesem läßt sich ihm auch der nackte »Hermes« nahe vergleichen.

Von sehr ähnlichem Körperbau wie die Münchener Statuette ist das Jünglingspaar aus Falerii in Villa Giulia [1]). Doch fallen hier an den Schurzen die unter dem Hüftbausch hindurchgezogenen Zipfel faltenlos herab. Schwerer wiegt der Unterschied, daß über die in Resten erhaltenen Blütenblätter eine Plinthe mit vertieftem Zungenmuster gelegt ist. Denn eine Plinthe wird von jetzt ab die Regel. So leitet das Bruchstück aus Falerii über zu der zweiten Gruppe, die mit dem Vulcenter Dreifuß des Britischen Museums Nr. 587 beginnt [2]).

Er geht an Reichtum des Schmuckes über die bisher aufgezählten Denkmäler hinaus. Die Raubtierklauen ruhen auf Fröschen; die Stäbe sind kanneliert. An Stelle der Abschlußblüten sehen wir kapitellähnliche Gebilde, die aus zweireihigen Kelchblättern bestehen. Die Bögen sind mit sorgfältigem Zungenornament verziert. Das sie füllende Lyramuster wird unten abgeschlossen durch Eicheln und Palmetten, von denen jene an kreisförmig gebogenen Stengeln herabhängen, diese daneben aus den Zwickeln der Kreise herauskommen. Andererseits klingen die Tierkampfgruppen auf den Bögen an die des Dreifußes zu St. Petersburg an, und das Bewegungsschema in der Gruppe des Herakles und einer Frau gleicht dem des Jünglingspaares aus Falerii. Zeitlich scheint daher London 587 nicht weit von den zuerst genannten Bronzen abzustehen. Die nur in geringfügigen Einzelheiten einfachere Wiederholung dieses Dreifußes aus Dürkheim (oben 302 Anm. 2) zeichnet sich dadurch aus, daß ihr Aufsatz einen Rost erhalten zeigt; sie diente also zweifellos als Kohlenbecken.

Auch das Exemplar im Museo Gregoriano gehört nach den Fröschen unter den Raubtierklauen der kannelierten Stäbe, nach den Bogenfüllungen und nach dem Statuettenschmuck eng neben die beiden letztgenannten [1]). Nur in den Kapitellen der Stäbe geht er über diese hinaus. Denn hier sind zwischen die zu Halbbögen mit daran hängenden blattähnlichen Palmetten umgebildeten Kelchblätter und die Plinthen des figürlichen Aufsatzes zwei Glieder eingeschoben worden, deren oberes einer Umkehrung jener uns bekannten Kelchblätter ähnelt, während das untere aus zwei nach der Mitte zu aufgerollten Blattstengeln besteht.

Damit ist ein Motiv gegeben, das bereits für die dritte Gruppe unserer Dreifüße bezeichnend ist. Keineswegs aber verläuft darum die Entwicklung dieser Denkmälergattung ganz geradlinig. Nicht alle Toreuten beteiligen sich an jedem Fortschritt, sondern ältere Vorlagen werden neben jüngeren weiterbenutzt. Der zweite Dreifuß in London, Brit. Mus. 588 [2]), veranschaulicht dies aufs Deutlichste dadurch, daß er in manchen Zügen an das Exemplar Feoli erinnert. Wie dort sehen wir antithetische Pferdevorderteile über den Bögen; die Knielaufbewegung der Einzelfiguren auf den Stäben gleicht der an jenem durchaus; die Stäbe selber sind unkanneliert geblieben. Dagegen strebt die Ornamentierung trotz etwas derber und oberflächlicher Ausführung nach Reichtum. Unter dem Lyramuster hängen eng zusammengedrängte Knospen(?), und die Kapitelle zeigen ein noch etwas mannigfaltigeres Schlingwerk als die des Dreifußes in Rom.

Viele Züge verbinden auch den Karlsruher Dreifuß (Abb. 2) [3]) mit jenem; die Füße und die Bogenfüllungen kopieren dasselbe Muster. Daß den Stäben die Kannelur fehlt, durfte bei sonst so üppigem Schmuck kaum erwartet werden. Die Kapitelle vor allem sind ja um noch eine Schicht Schlingwerk höher als die an London 588. Der

[1]) Sav. 301 XI, 362 Abb. 27.

[2]) Sav. 298 f. VII; Mon. dell' Inst. III Taf 43; Walters, Cat. of bronzes Brit. Mus. 85 (wo irrtümlich auch die Abbildung des Dreifußes Feoli M. d. Inst. II Taf. 42 B angeführt wird, was Savignoni übernommen hat); Phot. Mansell 2262; Lichtbild Seemann 81198.

[1]) Sav. 296 VI, Abb. 2; Helbig3 I Nr. 626 (Reisch); Lichtbild Seemann 81199.

[2]) Sav. 293 III, 353, Abb. 25, Taf. 9, 2; Walters a. a. O. 86; Phot. Mansell 2263; Lichtbild Seemann 81197.

[3]) Sav. 294 f. V. Unsere Abbildung nach neuer, durch die Leitung des Badischen Landesmuseums gütigst vermittelter Photographie.

Statuettenschmuck bietet wenig Abwechslung; drei nach links gelagerte Frauen und drei nach rechts eilende Flügeldämonen, Gestalten von etwas unbestimmtem, breitem Körperbau, wiederholen sich gleichförmig. Die Klinen stehen noch ohne Bodenleiste auf den Bögen.



Abb. 2. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum.

Dagegen zeigt der Dreifuß der Nationalbibliothek zu Paris (Abb. 3)[1]) Plinthen auch auf diesen; die Zwickel werden mit den Statuetten von Wasservögeln, wohl Enten, gefüllt. In gleicher Höhe wie diese Plinthen befinden sich die auf den Einzelstützen. Die Statuetten auf diesen begannen an den bisher betrachteten Dreifüßen meist tiefer als die der Bögen; doch bildete hiervon schon der Dreifuß zu St. Petersburg eine Ausnahme dadurch, daß die Einzelstäbe höher herauf reichten als gewöhnlich. Näher steht dem Pariser der zu Karlsruhe, an dem die Höhengleichheit des Figurenschmuckes durch Streckung der Kapitelle erreicht worden ist. Diese erscheint an dem Dreifuß der Nationalbibliothek derart fortgeführt,

[1]) Sav. 302 XII, 278 ff. mit Abb., Taf. 9, 1; Lichtbild Seemann 38642.

daß das Kapitell sich gar nicht mehr als gerade Weiterbildung der uns bekannt gewordenen Form auffassen läßt, in der Vorliebe für Kombinationen aus aufgerollten Ranken sich aber doch aus demselben Geiste wie jene hervorgegangen erweist. Vögel sitzen in zwei Zwickeln dieser Ranken und ähnlich in der nahezu hybriden Fülle kreisförmig zusammengerollter Ranken unter den Bögen. Die sechs Plinthen mit den abwechselnd aus zwei und drei nebeneinander stehenden Gestalten gebildeten Gruppen darauf beruhigen den oberen Abschluß des Aufbaues; die Abklärung des tektonischen Sinnes, die sich hierin kundgibt, verweist noch entschiedener als der Überschwang im Ornament das Exemplar an das Ende der ganzen Entwicklung. Ob das Ruhen der Raubtierklauen auf Schildkröten statt auf Fröschen ähnlich bewertet werden kann [1], scheint mir fraglich. Wie Savignoni nicht entgangen ist, darf das Bruchstück von der Akropolis zu Athen [2] als Rest eines nahe verwandten Dreifußes angesehen werden.

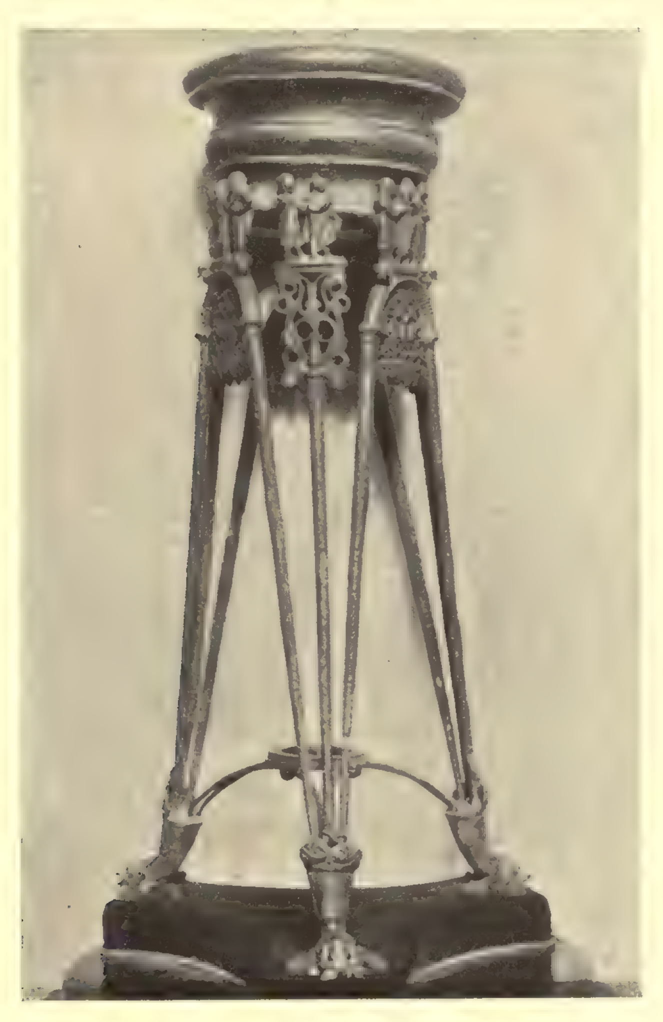


Abb. 3. Paris, Nationalbibliothek.

[1]) Mainzer Zeitschrift VI 1911, 6 (Behn).
[2]) Vgl. oben Sp. 302 Anm. 4.



Abb. 4. Mainz, Röm.-german. Zentralmuseum.

Die Übereinstimmung aller dieser Dreifüße im Typus und in zahlreichen Einzelheiten läßt sich nur durch die Annahme erklären, sie seien Erzeugnisse eines geographisch eng begrenzten Industriegebietes. Die Ansetzung dieser Industrie in Vulci selber liegt gewiß am nächsten. Andererseits aber hat Savignoni die von Behn geteilte Auffassung jener Dreifüße als Arbeit jonischer Griechen begründet [1]). Indessen konnte Savignoni keine einzige gesichert jonische oder chalkidische Bronze als aus demselben Kunstkreise stammend beibringen [2]), sondern er hat nur für den Stabdreifuß als Ganzes wie für bestimmte Einzelformen die Vorstufen in der griechischen Kunst aufgezeigt. Der etruskische Ursprung der Vulcenter Dreifüße folgt demgegenüber aus ihrer Verwandtschaft in Technik und Stil mit anderen Bronzewerken Etruriens; er ist denn auch meistens anerkannt worden [3]).

Die besprochenen Beispiele gehören sämtlich der archaischen Kunst an. Da nun aber schon der einfachste Dreifuß, der zu Berlin, nicht lange vor dem Ende des 6. Jahrh. v. Chr. gearbeitet sein kann, haben wir offenbar die Erzeugnisse einer nur kurze Zeit hindurch tätigen Industrie vor uns. Dieser noch weitere Bronzen zuzuweisen, wird durch entscheidende Zierformen an den Dreifüßen ermöglicht.

So hat bereits Behn, ohne aber hieraus die letzte Folgerung zu ziehen, auf zahlreiche Übereinstimmungen an dem von ihm besprochenen Thymiaterion in Mainz hingewiesen (Abb. 4) [4]). Zu nennen sind vor allem die Gruppen in ausgeschnittenem Relief und die beiden S-förmigen Ranken, auf denen sie sich bewegen. Diese sind von derselben Art wie das Rankenschlingwerk unter den Bögen der Dreifüße. Von jenen stimmt das Paar der Silene mit einer Bekrönungsgruppe des vatikanischen Drei-

[1]) Vgl. die Zusammenfassung Sav. 369 ff.; Mainzer Zeitschrift VI 1911, 6 ff. (Behn).

[2]) Zur Kritik neuerer Anschauungen über eine chalkidische Bronzeindustrie vgl. R. M. XXXVIII/XXXIX 1923/1924, 394 ff. (Neugebauer).

[3]) Ich nenne nur Friederichs, Berlins Antike Bildwerke II 191 f.; Martha, L'art étrusque 526; Helbig, Führer 3 I 367 (Reisch); Sieveking, Antike Metallgeräte 9 zu Taf. 16.

[4]) Behn a. a. O. 4 ff. Taf. 1; ders., Kataloge des Röm.-Germ. Zentralmuseums Nr. 8 (Italische Altertümer vorhellenistischer Zeit) 111 Nr. 877 Taf. 10; Bonner Jahrbücher CXXII 1912, 33 u. 51 f. (K. Wigand); Berliner Museen XLV 1924, 30 (Neugebauer).

fußes nahezu völlig überein; die Jünglinge im Schurz lassen sich der allerdings nach rechts gewandten Gruppe aus Falerii nahe vergleichen. Die Palmetten, die über den Gruppen herabhängen, ähneln am meisten denen an den Kapitellen des römischen Exemplars. Bestätigend kommen Motive wie die Schildkröten unter den Raubtierklauen, die am Pariser Dreifuß begegneten, oder die Acheloosmasken, die an das Bruchstück in Athen erinnern, hinzu.

Das Paar laufender Silene findet sich außerdem als Schmuck der Wandung eines Kronleuchtes im Louvre (Abb. 5) [1]. Die Abbildung bietet keinen Grund, dieses Gerät als Pasticcio zu verdächtigen. Denn von gleichem Stil wie die laufenden Silene sind offensichtlich ihre gelagerten Gefährten auf dem Rande; die Löwenmähnen scheinen ganz gleichartig graviert wie Haar und Bärte



Abb. 5. Paris, Louvre.

[1]) De Ridder, Bronzes antiques du Louvre II 150 Nr. 3142, Taf. 111.

an jenen. Silene und andere Wesen liegend sehen wir aber an den Vulcenter Dreifüßen mehrmals als Aufsatz des Ringes über den diagonalen Streben, die von den Raubtierklauen ausgehen. Das Exemplar Feoli zeigt einen Silen vermutlich willkürlich zusammengestoppelt mit einem liegenden Mädchen und einem Vogel. In Karlsruhe sind es drei nackte Männer an gleicher Stelle. An London 587 fehlt eine Gestalt, erhalten sind zwei Rücken an Rücken liegende Silene; derselbe Dreifuß bietet in einer der Gruppen auf den Einzelstäben ein etwas lahmes Gegenstück zu dem Paare an der Wandung des Kronleuchters und des



Abb. 6. Berlin, Antiquarium.

Dreifußes im Museo Gregoriano. An dem letztgenannten aber ist der untere Ring mit drei Silenen besetzt, von denen zwei dieselbe Haltung wie die an dem Kronleuchter haben. Diesen derselben Industrie zuzusprechen, wie die Dreifüße, liegt somit nahe. Allerdings könnten die figürlichen Muster auch in die Manufaktur eines anderen Ortes übertragen worden sein. Der Umstand indessen, daß sie sich sonst nur an den vorhergenannten, eng miteinander verbundenen Denkmälern wiederfinden, läßt auf alle Fälle den Verfertiger des Kronleuchters in enger Abhängigkeit von der durch jene bezeugten Industrie erscheinen.

Ähnliche liegende Silene als Einzelstatuetten befinden sich in verschiedenen Sammlungen. Einander nächst verwandt scheinen mir zwei in Berlin (Abb. 6 und 7) [1], einer in Wien [1]) und einer, auf der Akropolis gefunden, im Athener Nationalmuseum [2]); nur wenig ferner steht einer in der Pariser Nationalbibliothek [3]). Nach ihrer Größe dürften diese Statuetten am ehesten von Fußringen Vulcenter Dreifüße stammen, deren einer auf der Akropolis ja einen sicheren Rest hinterlassen hat.

Für den Versuch, an diese Bronzen auch Gefäße anzuschließen, hat wiederum Behn den Weg gewiesen, als er für das Stehen ausgeschnittener Reliefgestalten auf Spiralbändern am Thymiaterion in Mainz die Henkelattasche der Trierer Schnabelkanne aus Schwarzenbach als verwandt bezeich-



Abb. 7. Berlin, Antiquarium.

nete (Abb. 8) [4]). Zwei leichte Varianten desselben Henkeltypus, dessen Handgriff aus einem rücklings gebeugten Jüngling gebildet wird, sind in neuerer Zeit einem Krater des Museo Gregoriano angefügt worden [5]), zwei weitere befanden sich früher

[1]) Friederichs, Berlins Antike Kunstwerke II 314, Nr. 1490 pq; Olympia IV 24 Anm. 2 (Furtwängler); de Ridder, Br. ant. du Louvre II 150 zu Nr. 3142. Fr. 1490 p: Länge 0,04 m, Höhe 0,03 m; Fr. 1490 q: Länge 0,045 m, Höhe 0,031 m.

[1]) v. Sacken, Bronzen Taf. 26, 11; Reinach, Rép. d. l. stat. II 61,2. »5 cm groß«.

[2]) J. H. St. XIII 1892—1893, 240 Abb. 12 (Bather); de Ridder, Cat. des bronzes trouvés sur l'Acropole Nr. 763 Abb. 272. Länge 0,069 m; Höhe 0,03 m.

[3]) Babelon-Blanchet 182 Nr. 412. Länge 0,055 m; Höhe 0,035 m.

[4]) Behn a. a. O. 6. Hettner, Ill. Führer d. d. Prov. Mus. Trier 125 Abb. 8, 127; Baldes u. Behrens, Birkenfeld 52 Taf. VII u. VIII C, nach derselben Vorlage unsere Abbildung. Lichtbild Seemann 81203.

[5]) Mus. Greg. B I Taf. VI 3 a; Martha, L'art etrusque 521 Abb. 348; Helbig 3 I 360 f. Nr. 598.

in der Sammlung Fejerwary zu Eperies[1]), Wiederholungen der Attaschen allein bewahrt der Louvre auf[2]), eine einzelne derselben Art das Britische Museum[3]). Die wesentlichsten Unterschiede der beiden Henkelpaare von dem Griff der Trierer



Abb. 8. Trier, Provinzialmuseum.

Kanne bestehen darin, daß an ihnen die Raubtiere oben unterhalb der Mündung befestigt waren, während sie an diesem auf der Mündung sitzen, so wie an Henkeln zu Florenz und Berlin zwei Männer auf

[1]) Mon. dell' Inst. V Taf. 52 links; annali XXV 1853, 126 f. (Braun).

[2]) De Ridder, Br. ant. du Louvre II 118 Nr. 2788 u. 2789 Taf. 100.

[3]) Walters, Cat. of bronzes Brit. Mus. 65 Nr. 467.

ihr lagen[1]). Mit Ausnahme des Florentiner Stückes rollen sich nun aber übei den an allen miteinander übereinstimmenden Attaschenpalmetten zwei Doppelspiralen zur Seite, aus deren involutierten Enden kleine Palmetten herauswachsen, um sich, etwas einwärts gerichtet, über die obersten Blattspitzen jener größeren herüberzulegen. Nicht unverwandt scheint mir die Anordnung der Knospen in der Mittelschicht der Kapitelle an dem Dreifuß zu Rom.

Eine ähnliche Attasche hat ein nicht

[1]) Henkel in Florenz: Mon. dei Lincei VII 1897, 348 Abb. 23 (Savignoni); Milani, Il R. Museo Archeologico di Firenze I 131, II Taf. 22, 3. — Henkel in Berlin: Führer d. d. Antiquarium I 100 Fr. 602, an unzugehöriger Kanne befestigt.

figürlicher Schnabelkannenhenkel zu Berlin (Abb. 9)[1]). Hier sehen wir zwei nach den Seiten auseinander strebende Sirenen an der Stelle des Kämpferpaares an der Trierer Kanne und ihresgleichen. Mit sehr auffälligen Lücken zwischen den Spiralen, den Leibern, Gliedmaßen und Flügeln der Fabel-



Abb. 9. Berlin, Antiquarium.

wesen bezeugen sie dieselbe Vorliebe für durchbrochene Arbeit, wie an den Dreifüßen die Kapitelle der dritten Gruppe oder die Bogenfüllungen vor allem des Pariser Exemplars. Der obere Bügel, der einst der Mündung auflag, läuft ohne scharfen Absatz in Gestalten liegender Löwen aus. Der Rücken des hochgeschwungenen Handgriffes ist in der Mitte

[1]) Misc. Inv. 8477. Geschenk 1894. Höhe bis zu den Scheiteln der Löwen rund 0,24 m.

mit drei kleinlichen und flachen Perlreihen verziert, offenbar der Nachahmung einer in der unteritalischen Toreutik oft verwandten Schmuckform[1]). Auf dem Scheitelpunkte befindet sich in flachem Relief eine blattähnliche Auflagefläche für den Daumen der die Kanne tragenden Hand.

Diese Grifform begegnet an einer kleinen Gruppe etruskischer Schnabelkannenhenkel



Abb. 10. Berlin, Antiquarium.

wieder. Nahe steht dem Berliner Henkel ein zweiter ebendort (Abb. 10), mit dem zusammen sich Mündung, Hals und Schulteransatz der Kanne erhalten haben; der größere Teil der Gefäßwandung ist ergänzt[2]). Die feinere Ornamentierung erstreckt sich bis auf die Auflagefläche für den Daumen. So sind denn auch die Spiralbänder breiter

[1]) R. M. XXXVIII/XXXIX 1923/1924, 422 (Neugebauer).

[2]) Führer d. d. Antiquarium I 97 Nr. 10554; Lichtbild Seemann 81205.

als gewöhnlich, leicht gehöhlt und mit feiner Randstrichelung verziert. Um eine Windung bereichert, weichen sie soweit zur Seite, daß die zierlichen Nebenpalmetten nicht über die Blattspitzen des unteren Attaschenabschlusses herüberfallen können. Zarte Gravierung belebt auch Haare, Gefieder und Gewänder der Sirenen; wenigstens rechts erscheint wieder ein abstehender Chitonzipfel am Ellenbogen. Indessen weicht die Attasche von den zuvor zusammengestellten durch stärkere Zusammenfassung der einzelnen Teile ab; die Schleifen der Spiralen sind gefüllt, und im übrigen erscheint so wenig Durchbrechung wie möglich. So macht die ganze Arbeit doch den Eindruck, aus einer anderen Manufaktur zu stammen, diese muß aber mit den bisher erkannten in naher Verbindung gestanden haben.

Die Spiralen fehlen an einem Henkel von sonst gleichem Typus in der Nationalbibliothek zu Paris[1]). Die etwas preziöse Formgebung der Sirenen erlaubt nicht, ihn demselben Künstler wie die Bronze Abb. 10 zuzuschreiben, aber es kann nur von leichten Abwandelungen desselben Musters gesprochen werden. Dieser Henkel nun leitet über zu drei weiteren, an denen nur eine Sirene ohne Palmette die Attasche bildet. Das Exemplar der Nationalbibliothek steht mit seiner strengen und sorgfältigen Gravierung an den figürlichen Teilen und mit der glatten Mittelrippe des Handgriffes an Stelle von Perlreihen etwas abseits[2]), zwei verschieden große Henkel zu Berlin dagegen, auf die vor Jahren bereits Pernice hingewiesen hat, zeigen im Typus und im Stil nicht nur zahlreiche Übereinstimmungen untereinander, sondern auch, bis auf die Attasche, mit dem in Abb. 9 wiedergegebenen[3]). Gewiß entfernen wir uns mit den letztgenannten Bronzen soweit von unserem Ausgangspunkte, daß ihre Zuweisung an die Vulcenter Werkstätten, in denen wir die Dreifüße entstanden denken, unbegründet erschiene. Es sind Erzeugnisse

[1]) Babelon-Blanchet 739 Nr. 1449 bis.

[2]) Ebenda 584 Nr. 1449.

[3]) Weicker, Der Seelenvogel 187; Österr. Jahreshefte VII 1904, 166 f. Abb. 78 u. 77 (Pernice); Führer d. d. Antiquarium I 101 Fr. 1409 u. Inv. 8558; Lichtbild Seemann 81206.

von etwas provinzieller Art; daß wir aber auch mit ihnen in derselben Südwestecke Etruriens bleiben, lehrt eine Wiederholuns der Attasche des von Pernice Abb. 78 veröffentlichen Henkels, denn sie stammt aus Corneto[1]).

Nach Vulci führt uns dagegen ein in derdortigen Gräbern gefundener wagerechten Gefäßhenkel des Museo Gregoriano zurück[2]). Ihm nahe verwandt ist ein Henkel unbekannter Herkunft in der Pariser Nationalbibliothek[3]). Dieser wiederholt in der Palmette seiner Attasche die zu Abb. 8 besprochene Form; die geflügelten Pferdeprotomen darüber erinnern an den Henkel zu Florenz (oben 318 Anm. 1). Der Vulcenter Henkel läßt am Handgriff die Kannelierung des Vergleichsstückes in Paris vermissen und zeigt ihn dafür mit einer Perlreihe besetzt. Die Palmetten fügen sich in den Hauptzügen den eben bereits



Abb. 11. Paris, Nationalbibliothek.

erwähnten an, und die Reiter auf den Pferdevorderteilen mit wiederum untergeschlagenen Beinen scheinen von gleichem Stil wie die Kampfgruppen oben 316 f. Anm. 4—3. Dieselben Kampfgruppen begegnen auch an zwei Appliken zu Paris[4]). Ist es nun aber ein Zufall, daß von der Plinthe der zweiten (Abb. 11) an Spiralen Eicheln (oder Knospen) und Palmetten herabhängen, wie wir sie in den Bogenfüllungen des Dreifußes London 587 zuerst vermerkt hatten? Mir scheint

[1]) Friederichs, Berlins antike Bildwerke II 475 Nr. 2172 a; Weicker a. a. O. Die bei Friederichs versehentlich fortgelassene Herkunftsangabe findet sich in dem handschriftlichen Verzeichnis der Sammlung Dorow, mit der die Bronze erworben wurde.

[2]) Mus. Greg. B I, Taf. 60 f.

[3]) Babelon-Blanchet 586 Nr. 1458.

[4]) Ebenda 240 f. Nr. 579 u. 580.

vielmehr, daß hierdurch die Zurückführung unserer Bronzen auf einen und denselben Mittelpunkt toreutischer Tätigkeit eine weitere Bestätigung erfährt.

Zahlreiche Fäden verbinden die besprochenen Kunstwerke auch mit einem Volutenkraterhenkel im Louvre (Abb. 12)[1]). Manteltracht und Faltengebung des »Dioskuren« links erinnern an eine der in Budapest befindlichen Bekrönungsgruppen vom Dürkheimer Dreifuß[2]). Die Spiralen unter der Mittelpalmette sind in der etwas schlaffen, wulstigen Form denen über den Figurengruppen des Thymiaterions in Mainz (Abb. 4) verwandt. Mit den Voluten unter den Seitenpalmetten zeigt Abb. 8, mit der Palmettenform selber zeigen die Leisten auf den Raubtierklauen am Dreifuß in Rom und Abb. 10 wesentliche Übereinstimmungen.



Abb. 12. Paris, Louvre.

[1]) De Ridder, Br. ant. du Louvre II 105 Nr. 2635 Taf. 96. Unsere Abbildung nach Phot. Alinari 23956. Lichtbild Seemann 81204.

[2]) Westdeutsche Zeitschrift V 1886, 234 f. Taf. 11, 3 (Undset).

Die kleinlichen Strichelungen der mittleren Henkelprofile sind durchaus gleichartig denen zu Abb. 9 und 10 erwähnten. Wichtig wäre eine Abbildung der Rückseite, auf der nach de Ridders Beschreibung zwischen den anspringenden Löwen in rechteckigem Felde das Relief einer Hirschkuh erscheint, denn um ein Tier derselben Art geht ja der Kampf der Attaschenfiguren an je einem der zu Abb. 8 genannten Henkel im Vatikan, in Sammlung Fejerwary und im Louvre.

Um eine Hirschkuh kämpft auch Herakles mit Apollon in dem Relief eines Helmes zu Paris, der sich in demselben Kammergrabe gefunden hat, wie der Dreifuß des Museo Gregoriano[1]). Der hierdurch nahegelegte Gedanke, auch er sei ein Werk der Bronzeindustrie von Vulci, erfährt indessen kaum eine Stütze durch den Vergleich in den Gesichtstypen, der Körperbildung und der Gewandbehandlung mit dem Statuetten-

[1]) Babelon-Blanchet 659 Nr. 2013; Sav. 290 Anm. 3; Phot. Giraudon B 379.

schmuck der Dreifüße. Man möchte den Helm um so lieber im südwestlichen Etrurien ansetzen, als für seinen Reliefschmuck zu den etwas ferneren Analogien jener Henkelattaschen mit Kampfgruppen nun noch die inhaltlich so nahe der Terrakottastatuen aus Veji kommt[1]). Die Frage könnte indessen nur durch eine möglichst vollständige Sammlung der Bronzen aus Südetrurien geklärt werden.

Als Fundstück aus Vulci lehrt der Helm nun aber doch etwas Wichtiges. Die Scheitelkappe schließt mit einem Zungenmuster ab, unter dem in zartem Relief eine Reihe von Doppelspiralen sich hinzieht. Hierfür aber darf an Mündung und Henkel unteritalischer Bronzekratere, wie des Müncheners, erinnert werden[2]). Läßt sich mithin an dem Helm ein Eindringen großgriechischer Kunstformen in Vulci beobachten, so fänden wir ja auch mehr oder weniger geglückte Nachbildungen der unteritalischen Perlreihen[3]) an Gefäßhenkeln; ja, vielleicht darf sogar in der Vorliebe für durchbrochene Reliefs die Einwirkung einer vermutlich in Tarent seit alters geübten Technik gesehen werden[4]). Auch der Dreifußtypus im ganzen wird doch wohl unmittelbar von Unteritalien beeinflußt worden sein, wo im achäischen Metapont ein älteres Gerät der Art von wahrscheinlich einheimischer Arbeit gefunden wurde[5]).

Keine südetruskische Stadt läßt m. E. so deutlich das Eindringen großgriechischer Einflüsse in die einheimische Toreutik erkennen, wie Vulci. Aus der ganzen Gegend und so auch aus Vulci stammen Bronzen, die mit Zuversicht als unteritalische Einfuhr bezeichnet werden dürfen. Vulci oder Bomarzo wird als Fundort einer Amphora im Museo Gregoriano angegeben, über die ich an anderer Stelle handele[6]). Aus Vulci ist die prachtvolle Amphora Pourtalès gekommen[1]), in der ich nach Einzelformen der Attasche, wie der Spiralen und der Zwickelpalmetten, des Gefieders und des Haarschmuckes der Sirene, und nach dem Ornament der Mündung eine typisch unteritalische, vermutlich tarentinische Arbeit erblicke[2]). Auch das schönste Thymiaterion des Museo Gregoriano, aus Cervetri, Vulci, Bomarzo oder Orte[3]), zeigt an dem pyramidenförmigen Unterständer — der Schaft wird als stark ergänzt bezeichnet — in dem Lyramuster, dessen untere Spiralen durch ein schachbrettartig gemustertes Band miteinander verschnürt sind, in den Palmetten mit vorgelegten Knöpfen, in den Plinthen unter den Löwenfüßen, in dem Haarschmuck der Jünglinge, so schön und sicher wiedergegebene Formen desselben Kunstkreises, daß die Annahme einer etruskischen Nachahmung unbegründet erscheint[4]). Eine solche liegt für das Motiv der von den Raubtierbeinen ausgehenden Flügel vielmehr an dem Mainzer Thymiaterion Abb. 4 vor. Die jugendlichen Reiter auf den geflügelten Raubtierbeinen aber kommen in den Hauptzügen übereinstimmend mit dem Weihrauchständer in Rom, in der Ausführung indessen wesentlich gröber als dort an einem Kandelaber aus Vulci in Berlin vor, dessen Gesamtaufbau den Typus tarentinischer Kandelaber nachbildet[5]).

Ob auch gravierte Spiegel eines jüngeren Stils, von denen eine ganze Anzahl in Vulci gefunden wurde, sich als Arbeiten dortiger Werkstätten erkennen lassen, wird noch zu untersuchen sein.

---

[1]) Zu der Arch. Anz. 1921, 237 zusammengestellten Literatur ist nachzutragen vor allem Springer, Michaelis, Wolters I[12] 460 mit Abb. 885 u. 886.

[2]) R. M. XXXVIII/XXXIX 1923/1924, 384 ff. Abb. 18 (Neugebauer); Sieveking, Antike Metallgeräte Taf. 2 und 3.

[3]) R. M. ebenda 422.

[4]) Ebenda 402 f.

[5]) Ebenda 403.

[6]) Ebenda 365 ff. Nr. 17; Mus. Greg. B I Taf. 8, 2.

[1]) Walters, Cat. of bronz. 79 Nr. 557; A. H. Smith, Marbles and bronzes Taf. 43; Walters, Select bronzes Taf. 11; nach Phot. Mansell 2256 Lichtbild Seemann.

[2]) Vgl. die R. M. a. a. O. zusammengestellten Bronzen.

[3]) Mus. Greg. B I Taf. 51, 3; Phot. Alinari 35526; Helbig[3] I 378 Nr. 672.

[4]) Zum Verschnürungsband mit Schachbrettmuster vgl. Schumacher, Beschr. d. ant. Bronzen Karlsruhe 49 Nr. 272 Taf. VI 4 u. 5; R. M. a. a. O. 422 (Neugebauer). Zu den Knöpfen vor den Palmetten Neugebauer a. a. O. 381 f. Abb. 17, sowie vor allem aber Pernice, Die hellenistische Kunst in Pompeji IV. Zu den Plinthen Pernice ebenda; zum Haarschmuck Neugebauer 423 ff.

[5]) Führer d. d. Antiquarium I, Bronzen, 103 Fr. 697 Taf. 30.

Darauf berichtete Herr Rubensohn über neue griechisch-römische Fundstücke im Kairener Museum. Dank der Wiedereröffnung unseres Deutschen Instituts für ägyptische



Abb. 1. Statue aus Eḫnassje el Medine.

Altertumskunde sind wir wieder in der Lage, hier einen solchen Bericht zu erstatten, für den der Direktor des Instituts, Herr Geh. Rat Dr. Borchardt, uns das Material vermittelt hat. Herr Edgar vom Kairener Museum hat bereitwillig die photographischen Aufnahmen und näheren Angaben über die hierunter veröffentlichten Denkmäler zur Verfügung gestellt und die Veröffentlichung der Abbildungen gestattet. Wir sind ihm dafür zu wärmstem Danke verpflichtet.

Nur kurz erwähnt sei 1. ein Kalksteinrelief der Isis mit Harpokrates aus Theadelphia-Batn Harît im Fayum, der Fundstätte zahlreicher Papyri hauptsächlich aus den ersten Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit. In einer einfachen, von Säulen mit Blütenkapitellen flankierten flachen Ädicula steht die Büste der Isis, schräg von vorn gesehen, mit leichter Wendung nach links. Schlichte Gewandung (Chiton und Mantel); r. Arm tritt nackt aus der Gewandung heraus; die r. Hand hält Mohnblumen vor der Brust. L. Arm und Schulter verschwinden im Hintergrund. Das Haar auf der Mitte des Kopfes gescheitelt, fällt in glatten, feinen Strähnen gekämmt auf Schulter und Brust herab. Zwei ebenfalls in feine einzelne Strähnen geteilte breite Haarwellen sind von der Stirn aus über diese herabfallenden Haare hin zum Haarknoten zurückgenommen. Auf dieser schlicht-natürlichen Frisur, einer Umbildung der uns besonders von Terrakotten bekannten stereotypen Isisfrisur, sitzt unvermittelt — wie eine große Haarnadel — das Isisdiadem, dessen obere Endigungen auf die Abschlußleiste der Nische übergreifen. Schräg über die rechte Schulter der Isis blickt der hinter der Isis stehend gedachte Harpokrates, nur mit dem Kopf sichtbar, dieser in der gewohnten Erscheinung mit reichen Locken und Diadem, der Zeigefinger der rechten Hand liegt am Mund. Reste von Bemalung sollen erhalten sein. Im r. Ohr der Isis ein Gehänge, um ihren Hals ein Halsschmuck. Das leere Gesicht erinnert an die Typen der Fayumporträts und an das mit diesen gleichzeitige Isisbild Jahrbuch d. Inst. 1905, T. I. Ein geradlinig umgrenzter Gegenstand in der rechten unteren Ecke des Reliefs ist vielleicht ein Kästchen, eine schräg aufsteigende Stange hinter der l. Schulter der Isis ist für ein Szepter zu breit und soll vielleicht eine Thronlehne andeuten.

2. Grabrelief eines Isidoros; hier nur kurz behandelt, weil es nächstens von Herrn Edgar publiziert werden wird. Stele mit flachem Giebel, in dem ein eingeritzter

Kreis die Sonnenscheibe andeutet. In dem Relieffelde darunter steht ganz frontal, in der Haltung des Körpers und der Beinstellung Skopasischen Figuren wie dem Herakles Lansdowne nachgebildet, der Tote, nackt bis auf einen auf der rechten Schulter mit einem runden Knopf geknöpften Mantel, der im Rücken herunterfällt, mit wollig gelocktem Haupthaar, kurz geschnittenem



Abb. 2. Marmorbüste einer Frau.

Backen-, Kinn- und etwas länger gehaltenem Schnurrbart, mit der hoch erhobenen Linken einen Thyrsos dicht unter dem Pinienzapfen fassend, in der gesenkten Rechten ein Füllhorn haltend. An den Füßen Jagdstiefel, deren geschnürte Schäfte bis zur halben Höhe des Unterschenkels reichen. Auf einer Erhöhung neben seinem rechten Fuß, zu der von der Standfläche der Figur zwei Stufen hinaufführen, sitzt nach rechts gewandt ein Panther mit Halsband, der die linke Vorderpfote zu dem Toten erhebt. Der Tote ist danach als Dionysos charakterisiert[1]), auf dem Haupt aber trägt er zugleich ein ägyptisches Diadem, das aus Ziegenhörnern und drei auf sie aufgesetzten Schilfbündeln mit Sonnenscheiben gebildet wird, die Krone Hem-Hem; er wird also gleichzeitig in synkretistischer Form einem ägyptischen Gott gleichgestellt. Welchem? — das ist schwer zu sagen; Osiris, mit dem Dionysos so oft ausgeglichen ist, und an den wir bei einem vergöttlichten Toten zuerst denken würden, trägt für gewöhnlich nicht dies Diadem; am häufigsten erscheint es bei Horus. Unter dem Toten steht die Inschrift:
ΙϹΙΔΟΡΟϹ $\overline{\text{LKЄ}}$ ΜΗΝΟϹ $\overline{\text{Α}}$ ΗΜЄΡΩΝ $\overline{\text{Η}}$ ЄΥΨΥΧΙ

[1]) Vgl. das sehr verwandte Relief des Louvre, Reinach Repertoire de la statuaire I S. 23, Nr. 3 vgl. auch S. 32, 1.

= Isidoros 25 Jahre 1 Monat 8 Tage alt, sei »guten Mutes«.

3. Porträtstatue eines Mannes in Lebensgröße, gefunden in Eḥnassje el Medine. Marmor. Ergänzt nur die Nasenspitze, abgebrochen der Daumen der r. Hand, der von dieser gehaltene Gewandzipfel und der diesen stützende Steg (Abb. 1). Der Kopf sitzt, wie es scheint, ungebrochen auf der Statue. Sorgfältige Arbeit des 2. Jahrh. n. Chr. Der gut modellierte Kopf mit dem gelockten kurzen Haar, den straffen Wangen und dem ausdrucksvollen Mund und Kinn findet seine nächste Parallele in Stuckköpfen von Sarkophagen, die aus der zweiten Hälfte des 2. nachchristlichen Jahrhunderts stammen, wie etwa der Stuckkopf des Pelizaeus-Museums in Hildesheim (Die Denkmäler des Peliz. Mus. S. 105). Aus Eḥnassje soll eine Statue ähnlichen Charakters in das Museum von Minie in Oberägypten gekommen sein.

4. Von anderen Bildnissen sei hier nur noch die umstehend (Abb. 2) abgebildete Marmorbüste einer Frau erwähnt, eine flaue Arbeit, die aber Interesse verdient wegen der Haartracht und des eigentümlichen Schmuckes, der unter den auf die Stirn herabhängenden Locken — einer bei den Stuckmasken sehr beliebten Frisur — hervorkommt. R. Zahn erkennt darin einen z. B. bei Jesaia 3, 20 erwähnten Haarschmuck, das discriminale, einen gewöhnlich auf dem Haar aufliegenden Scheitelschmuck, der mit solchen auf die Stirn herabhängenden Bommeln endigt[1]).

5. Bronzedreifuß, 66 cm hoch, gefunden



Abb. 3. Dreifuß aus Doudit im Delta.

[1]) Vgl. Gallerie Bachstitz, Zahn, Die Sammlung Friedrich L. v. Gans, S. 43, Nr. 100, Taf. 19; Nachtrag S. 82.

in Doudit bei Leontonpolis im Delta (Abb. 3). Die drei Füße stehen auf drei kleinen gegossenen runden Basen, wie wir sie ähnlich unter dem kleinen Dreifuß des Hildesheimer Silberfundes und unter den kleinen Marmortischchen mit Löwenfüßen aus dem Delium von Paros kennen, nur daß diese Basen von Hildesheim und Paros als besondere Stücke gearbeitet sind. Die drei Beine sind in der gleichen Form einheitlich gegossen; der untere Teil gleicht dem schlanken Vorderfuß eines Hundes und endigt oben in einer keulenartigen Rundung; darüber erhebt sich ein S-förmiges, schlankes Glied mit einer tiefen Rille auf der Innenseite; auf der oberen Biegung dieses Gliedes sitzt, ganz unvermittelt, eine Stierprotome, deren Hörner die Tischplatte getragen haben. Die Verbindung der drei Beine wird hergestellt durch ein einfaches rechteckiges Rahmengestell, das sich aus zwei an jeden Fuß angelöteten oder angegossenen horizontalen Streben und einer diese verbindenden vertikalen Strebe zusammensetzt. An der vertikalen Strebe eines jeden der drei Rahmen sitzen auf der einen Seite zwei, auf der anderen Seite drei Scharnierösen so verteilt, daß sie, wie aus der Abbildung ersichtlich, ineinandergreifen und so drei Scharniere bilden. In diese Scharniere griffen ehemals Stifte ein, die heute verloren (und durch drei moderne Schrauben ersetzt) sind. Wie L. Borchardt bemerkt, waren entweder alle drei Stifte zum Herausnehmen hergerichtet, dann wurde der Tisch, wenn er nicht gebraucht wurde, einfach auseinandergenommen und die drei Beine konnten lose aufeinandergelegt werden, oder es war nur ein Stift herausnehmbar; dann wurden beim Auseinandernehmen des Tisches zwei Füße auf den dritten geklappt.

Schlanke Ranken, deren Anfänge sich um jedes der drei Hundebeine winden, füllten den Winkel zwischen jedem Rahmengestell und dem zugehörigen Hundebein aus. Die Ranken sind heute bis auf geringe Reste zerstört; daß sie aber nicht so schmucklos verliefen wie die Bogenstäbe an den Stabdreifüßen (vgl. z. B. A. M. XVIII 1883 Taf. XIV), das beweist der kleine Ansatz, der an dem Rest der Ranke links unter der Horizontalstrebe erhalten ist. Sie waren also ornamental ausgestaltet, wenn sie natürlich auch nicht so prunkvoll verliefen wie beim Dreifuß aus dem Isistempel von Pompeji. Daß die Ranken der drei Beine miteinander in irgendwelche technische Verbindung (durch Ringe oder Ösen) gebracht waren, ist kaum anzunehmen.

Mit den uns bekannten Tischdreifüßen gemein ist unserem Dreifuß die Zusammensetzung der Beine aus verschiedenartigen Tiergliedern. Schon die archaischen Stabdreifüße neigen zu dieser Art ornamentaler Ausgestaltung, und ganz bekannt ist sie bei den hellenistischen und römischen Tischdreifüßen, die man jetzt am besten bei Schwendemann J. d. I. XXXVI 1921, 107 ff. zusammengestellt findet. Die Beliebtheit des Hundebeins in dieser Denkmälergattung ist bekannt. Das schlanke S-förmige Glied bei unserem Stück könnte aus einer tierischen Form entwickelt sein, nämlich aus dem Uräus, wie ein Vergleich mit Catalogue Générale Cairo Greek Bronzes t. XV No. 27813 lehren kann. Die Stierprotome ist bei diesen jüngeren Dreifüßen eine seltene Erscheinung, es mag hier eine Erinnerung oder direkte Anknüpfung an die archaischen Stabdreifüße vorliegen, bei denen Protomen gerade an dieser Stelle des Dreifußes häufig sind, vgl. z. B. den Stabdreifuß von Vulci, Schwendemann, J d. I. XXXVI 1921 Beil. zu S. 98 Nr. 14 und bes. Nr. 13, wo ein ganzer Stier an ähnlicher Stelle erscheint. Auch auf den altjonischen Bronzekandelaber des Mainzer Zentralmuseums (Mainzer Zeitschrift VI 1911 Tafel 1 [Behn]) sei in diesem Zusammenhang hingewiesen, an dessen Dreifußuntersatz als Bekrönung an der gleichen Stelle wie bei unserem Dreifuß das mit Stierhörnern versehene Haupt des Acheloos angebracht ist (vgl. auch den Text von Behn).

Das Besondere bei unserem Dreifuß gegenüber allen anderen bekannten Tischuntersätzen besteht in der technischen Herrichtung. Die uns sonst bekannten verstellbaren Dreifüße sind mit einem in sich verschiebbaren Strebengestell zwischen den Beinen versehen und lassen sich mit Hilfe dieser Streben zusammenschieben und auseinanderziehen. Die Bezeichnung »Klappdreifüße«, die Schwendemann a. a.O.

diesen beweglichen Gestellen gibt, trifft nicht ganz zu. Ein Klappdreifuß wäre nur unser Exemplar, wenn nur einer der drei Stifte in den Scharnieren herauszunehmen war. Wahrscheinlicher ist es aber, daß alle drei Stifte herausnehmbar waren und so der ganze Dreifuß jedesmal nach Gebrauch auseinandergenommen wurde, denn dieselbe technische Herrichtung findet sich, worauf mich R. Zahn hinweist, bei den Kandelaber-Untersätzen Roux et Barré, Herculanum et Pompeji, Bronzes B. VI t. 3 u. t. 25 (vgl. auch Daremberg-Saglio I 879 Abb. 1096); bei dem ersteren ermöglichten durch die Ösen gesteckte Stifte wie bei unserem Dreifuß die Zusammenfügung bzw. die Auseinanderlegung des Kandelaberuntergestells, während bei dem anderen der verlängerte Schaft des Kandelabers selbst jedesmal durch die Ösen der drei Füße des Untergestells gesteckt wurde. Die Konstruktion unseres Dreifußes ist altertümlicher als die der verschiebbaren Gestelle; die in ihr liegenden Entwicklungsmöglichkeiten scheinen nach Erfindung der verschiebbaren Ge-



Abb. 4. Ammon von el Qês.

stelle nicht weiter ausgebaut worden zu sein, jedenfalls fehlt es uns an antiken Zwischengliedern, die von unserem Dreifuß zu seinen Nachkommen führen, den noch heute im Orient gebräuchlichen Klappdreifüßen, den Untergestellen zu den bekannten runden Messingtischplatten (Saniji). Auch die Schlichtheit der Ausführung und die angedeuteten ornamentalen Zusammenhänge mit den altjonischen Stabdreifüßen scheinen unserem Dreifuß ein etwas höheres Alter gegenüber der Gesamtgruppe der verschiebbaren Tischuntergestelle zu verleihen. Auch die Herleitung seiner Entstehung wird durch diese Zusammenhänge deutlich gemacht. Denn das sei zum Schluß noch hervorgehoben: diese Art verstellbarer Dreifüße hat ihre Heimat nicht in ägyptischem, sondern in griechischem Kulturgebiet. In Ägypten kennt man nur die leichten unverstellbaren Untersätze aus Ton oder Holz, wie sie uns in unzähligen Beispielen in Original und auf den Denkmälern erhalten sind.

6. Das wichtigste Stück unter den neuen Funden ist der Kopf und Oberkörper einer etwas überlebensgroßen Sitzfigur des Ammon (Abb. 4—6). Gefunden in El Qês bei Behnessa (Oxyrynchos). Marmor. Kopf und Rumpf aus besonderen Stücken gearbeitet und getrennt voneinander gefunden. Zusammengehörigkeit und Zusammensetzung sind gesichert. Gesamthöhe des Erhaltenen 1,20 m. Breite unten 58 cm, also überlebensgroß. Arme, Unterkörper und Thron waren aus besonderen Stücken gearbeitet und angesetzt. Der erhaltene Oberkörper gehörte, wie die Ansatzfläche und die Haltung zeigen, zu einer Sitzstatue. Wie die Haltung der rechten Schulter, der Zug der Gewandfalten und die Ansatzfläche mit dem hoch sitzenden Zapfenloch klar machen, war der r. Arm bis zur Schulterhöhe gehoben. Der l. Arm war gesenkt. Wäre der Rumpf allein erhalten, so würden wir annehmen, er gehöre zu einer in der Haltung der Arme im Gegensinn bewegten Wiederholung der großen Sarapisstatue von Alexandria, so genau stimmt die Gewandung unserer Figur mit der des Sarapis überein, nur hat der Kopist — daß es sich um eine Kopie römischer Zeit handelt, beweist die reichliche Verwendung des Bohrers beim Haar — die Gewandung flüchtig und flau behandelt.

Der Kopf ist vortrefflich erhalten bis auf den unteren Teil der Nase mit der Umgebung der Nasenlöcher und bis auf die Hörner, die abgebrochen, deren Ansatzstellen aber in den Seitenansichten ganz deutlich sind. Das von dem reichen Haargelock umwallte Gesicht erhält seinen Charakter durch die scharf unterschnittenen Augenbrauen und die hierdurch bewirkte Tieflegung der Augen unter die leicht vorgewölbte Stirn, durch die kräftige Betonung der Backenknochen und die Einbettung des leise geöffneten Mundes in das von Schnurrbart und stark vortretendem buschigem Vollbart gebildete Rund. In der Profilansicht von links wird das Vortreten des Kinns mit dem Vollbart besonders anschaulich; es tritt in deutlich betonten Gegensatz zu der beinahe senkrecht verlaufenden Profillinie von Nase und Stirn, die fast wie flach gedrückt erscheint. Der durch diese Einzelzüge bewirkte Wechsel von Licht und Schatten, der dem Gesicht ein kräftiges Leben verleiht, wird noch verstärkt durch die Haarbehandlung. Tiefe Schatten liegen unter den in zwei Bögen übereinander über der Stirn emporsteigenden Locken und in der reichen Fülle der die Wangen begrenzenden, durch kräftige Rillen gegliederten Haarwellen. In der Profilansicht wird die Großzügigkeit der Haarbehandlung besonders anschaulich, die in scharfem Gegensatz steht zu dem wirren Wuchs der Haare, den wir von den meisten der uns erhaltenen Ammonsköpfe, ganz besonders von dem Ammon der ptolemäischen Münzen kennen. Hinzu treten als wichtiger Formbestandteil noch die Hörner,die, so weit sich aus den Ansatzresten nach der Photographie schließen läßt, kräftig aus dem Haar heraus traten. Hinter den Hörnern, am ganzen Hinterkopf und auch auf dem Scheitel ist das Haar nur ganz oberflächlich angelegt, so daß die reiche Fülle der vorderen Haare ohne Übergang an die nur ganz oberflächlich behandelten, abwärts fließenden Haare des Hinterhauptes stößt. Dadurch erinnert der Kopf an die Technik der mit Gipsanstücklungen arbeitenden Schule, die häufig die hinteren Partieen ganz vernachlässigt

und die genauere Ausführung auf die nähere Umgebung des Gesichtes beschränkt. Bekanntlich ist die Schule in Ägypten heimisch. Mit dieser Eigenart und seinem ganzen Stil reiht sich der Kopf in die Gruppe der besonders von Amelung (Ausonia 1908, 115 ff.) in die Nähe des Bryaxes gewiesenen Werke ein, wohin ihn ja auch die nahe Verwandtschaft mit dem Serapis von Alexandrien weist. Nur scheint mir der Kopf in mancher Beziehung besonders in der Behandlung von Haar und Bart stilistisch weiter entwickelt zu sein als die direkt auf Bryaxis zurückgeführten Werke.



Abb. 5. Ammon von el Qês.

Der Kopf ist leicht nach rechts gedreht und der Blick der Augen geht nach oben. Dadurch wird die Lebendigkeit bei dem Kopf noch verstärkt und bei dem Beschauer die Vorstellung einer inneren Erregung des Gottes hervorgerufen. Das paßt vortrefflich zu dem Charakter des Ammon, bei dessen Darstellung die griechischen Künstler häufig — ein Blick durch die Typen der ptolemäischen Münzen kann das jedem zeigen — eine fast zur Wildheit gesteigerte Erregung zum Ausdruck gebracht haben. Aber zu Grunde liegt hier ein hoheitvoller Typus, in dem abgesehen von den Hörnern jede Erinnerung an den tierischen Ursprung des Gottes geschwunden ist. Zweifellos ist das Erhalten der Rest eines Kultbildes, das in einem Heiligtum in einer von Griechen bewohnten Stadt Oberägyptens, vielleicht in Oxy-

rynchos selbst, aufgestellt worden ist, in jener Epoche der Neubelebung der ägyptisch-griechischen Religion, die unter Domitian anhebt und sich bis in die 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts hinein erstreckt (vgl. Vogt, Römische Politik in Ägypten 24 f.). Das Original zu unserem Kultbild wird wohl in der Nähe der Sarapisstatue von Alexandrien gesucht werden müssen.

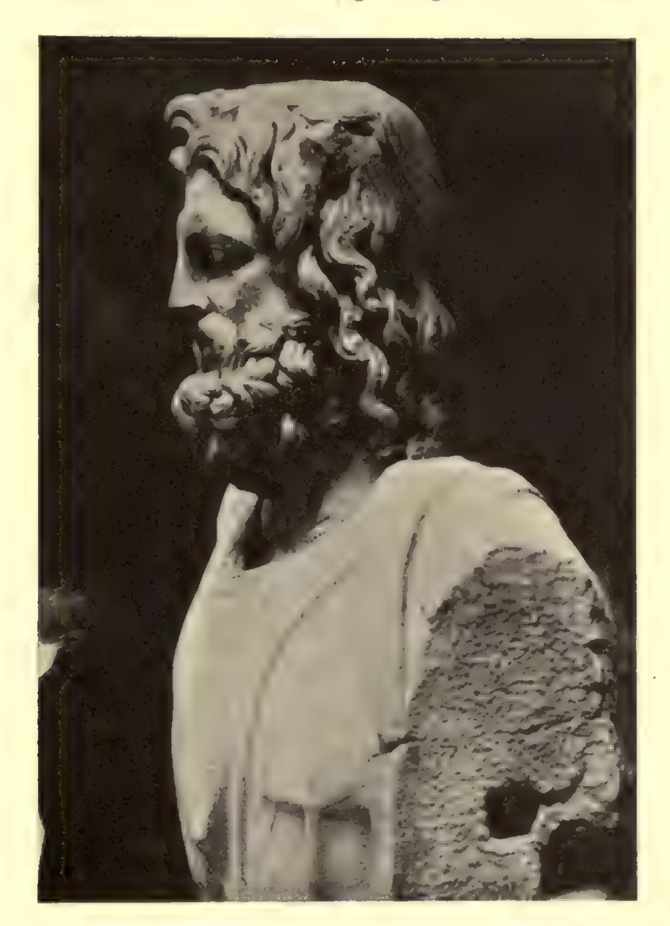


Abb. 6. Ammon von el Qês.

Zum Schluß legte der Vortragende die von Herrn Direktor Dr. E. Breccia, Alexandrien, freundlichst übersandten neuen Hefte des Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie vor und sprach eingehender über die darin veröffentlichten neu gefundenen Gräber von der Anfuschibucht.

Sitzung vom 1. April 1924.

Herr Wiegand sprach über die innere Einrichtung des Didymaions. Der Inhalt ist erschienen als Achter vorläufiger Bericht über die von den Staatlichen Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen in den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1924, phil.-hist. Klasse Nr. 1.

Sitzung vom 6. Mai 1924.

Herr Rodenwaldt besprach eine Ansicht des Septizoniums auf einer der vier Altartafeln des Macrino d'Alba vom Jahre 1496, die sich in der Certosa zu Pavia befinden (oben 39 ff.).

Herr Wiegand legte die von der Marées-Gesellschaft in farbigen Lichtdrucken vervielfältigten Kopien Eugen Spiros von Wandgemälden aus Pompeji und Rom vor und wies darauf hin, daß die Unterschiede von den Kopien Ternites, deren eine im Original ausgestellt war, in dem Wandel der malerischen Anschauungen während eines Jahrhunderts begründet sind.

Herr Neugebauer erklärte mehrere Neuerwerbungen der Abgußsammlung der Universität. Als Geschenk der Generaldirektion der Vatikanischen Museen waren aufgestellt die Abgüsse mehrerer Köpfe, die zu den von Amelung in den Magazinen des Vatikans gefundenen Antiken gehören, so der myronischen Athene, der Wiederholung des Dresdener Athletenkopfes aus Perinth mit Satyrohren, der Hermenreplik des sog. Hertzschen Kopfes (vgl. Amelung im A. A. 1921, 262); ferner wurde der zweite behelmte Kopf aus den Giebeln des Athenatempels zu Tegea besprochen (vgl. jetzt Dugas, Berchmans u. Clemmensen, Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IVe siècle 88 Nr. 8 Taf. 99 B, 101 A u. B).

Den Vortrag des Abends hielt Herr von Gerkan: Der Altar des Artemistempels zu Magnesia a. M.

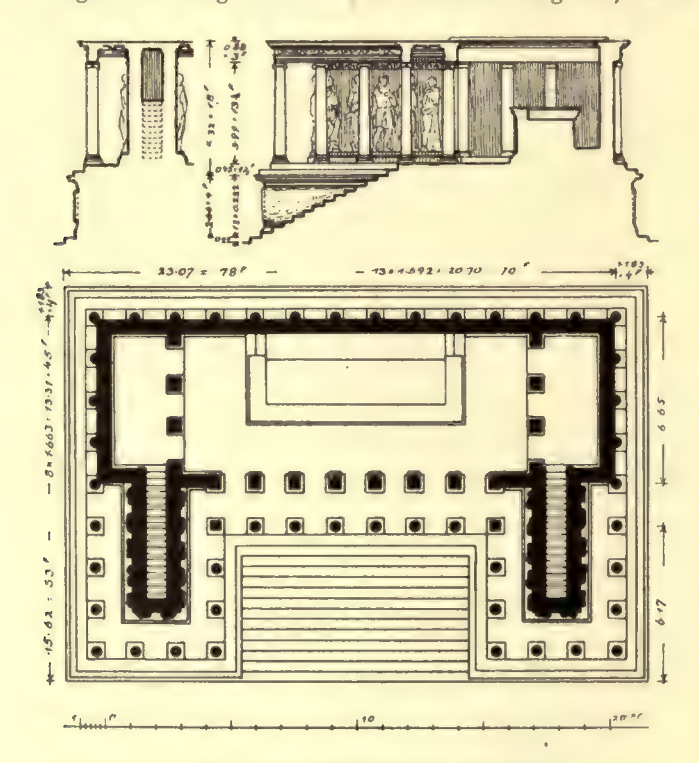


Abb. 1. Altar des Artemistempels zu Magnesia a. M.

W. Dörpfelds Vorarbeiten zur Wiederaufstellung des Altars von Pergamon, die er 1918—19 für die Staatlichen Museen vornahm, hatten bei allseitiger Betrachtung des Materials ergeben, daß auch die beiden Monumentalaltäre in Priene und in Magnesia eine ähnliche Gestalt, Säulenhöfe auf Podien mit breiten Freitreppen, hatten. Für diese beiden Bauten kam Dörpfeld zu Ergebnissen, die er selbst nur als vorläufige bezeichnete, als Problemstellung, die ich weiter zu entwickeln versucht habe. Für Priene konnte eine endgiltige Gestalt durch den Nachweis gewonnen werden, daß die Gigantomachiereliefs zum Schmuck des Sockels gehörten (Bonn. Jahrb. CXXIX 1925, 15 ff.). Der Altar zu Magnesia aber

erhielt eine Form, die schon C. Humann und R. Heyne voraussetzten, ohne daß damals eine Rekonstruktion gelungen war; die Ergänzung in der Publikation ist dagegen als ein Rückschritt zu bezeichnen, da sie weder sämtliche bekannte Werkstücke berücksichtigt, noch allen Eigenschaften der verwendeten gerecht wird. Heynes Aufnahmen ermöglichen jedoch eine zuverlässige Wiederherstellung (Abb. 1), deren eingehendere Begründung an anderer Stelle erfolgen muß.

Das Fundament hat die Gestalt eines Rechtecks von 23,07 × 15,62 m, an dessen westlicher Hälfte die Reste einer Konstruktion aus quergerichteten Schwellen, die einst mit Platten überdeckt waren, erhalten sind; sie lag zwischen zwei Fundamentmassiven an den Schmalseiten von je 5,40 m Breite. Daraus ergibt sich, daß der Aufgang an der Ostseite lag, denn solche Schwellenroste kennen wir am Tempel nur von Stellen, die nicht unter Stufen lagen, ferner war nur hier, an der Rückseite, ein 30 cm breiter Streif des Kalksteinfundaments sichtbar, und hier befanden sich die Ringe zum Anbinden der Opfertiere. Die schon von Heyne ungefähr ermittelten Jochweiten der Säulenstellung sind verschieden: an der Langseite betrug sie 1,592 m, an der Schmalseite 1,663 m; daraus ergeben sich für die Langseite 12 Joche = 20,70 m = 70 Fuß attisch, für die Schmalseite 8 Joche = 13,31 m = 45 Fuß attisch, und für alle vier Seiten ein Überstand der Sockelstufe von 1,183 m = 4 Fuß, so daß das Grundmaß 78 × 53 Fuß entspricht. Die Abmessungen des Zahnschnittes bestätigen die Jochweiten und weisen die Gesimsplatten den verschiedenen Seiten zu. Diese gehören teilweise einer geschlossenen Wand mit Halbsäulen an, die den Hof selbst umgab, zum Teil aber einer offenen Säulenstellung an der Eingangseite. Eine andere Platte mit einem Wandabschlußprofil nach innen gehört zur Halle oberhalb der Freitreppe. Die Einzelheiten gestatten, die Breite der Zungenmauer auf den Flügeln zu berechnen, die zwischen 0,60 m (2 Fuß) starken Wänden je einen schmalen Treppenraum enthalten: das bestätigen der einspringende Eckblock des Wandfrieses als Übergang der Scheinhalle zur wirklichen Säulenstellung und die großen 3,15 m hohen Reliefs, die nicht zum Sockel gehören können, da gegen ihre Rückseiten Stufen gestoßen haben, welche auch eine andere Höhe hatten als die aus Resten bekannte Freitreppe. Die Stellung der Reliefs an den Zungen entspricht also den Mädchenreliefs am Altar in Priene und dem Bankpodium in den Flügeln des pergamenischen Altars, das demnach ebenfalls Figurenschmuck getragen hat.

Da die in Pfeiler aufgelöste Ostwand des Hofes nicht in der Flucht der NO- und SO-Ecken liegt, ist zur Vermittlung je eine Pfeilerstellung an beiden Enden des Hofes rekonstruiert, in Übereinstimmung mit der Breite der erwähnten Fundamentmassive und mit dem Bruchstück einer Gesimsplatte von der NO-Ecke des Hofes, die hier an dieser Stelle das innere Wandsims nach Westen umbiegen läßt. Auch beweisen die Gesimsplatten vom Ende des Hofes, daß hier überdeckte Räume lagen, wodurch die gegebene Grundrißgestaltung bestätigt wird. — Vom Opferherde, dem nur ein Eckstück der Bekrönung zuzuweisen ist, läßt sich nur sagen, daß er wahrscheinlich die Gestalt eines rechteckigen Tisches mit einem Windschutz an drei Seiten hatte.

Da Dörpfeld das große Relief für den Unterbau in Anspruch genommen hatte, erhielt er einen Sockel von gleicher Höhe, wie der Oberbau, und eine Freitreppe bis zur Mitte des Altars. Die Fronthalle würde den Hof bis auf einen schmalen Gang eingeengt haben. Nun gibt es eine unausgearbeitete Reliefplatte, die Dörpfeld für einen dem pergamenischen Telephosfries entsprechenden Innenfries ansah, doch bezeugt auch deren Rückseite eine Schichtung des Kernmauerwerks in Stufenhöhe. Verwenden wir ihn für den Sockel, so haben wir die Möglichkeit, die Freitreppe in der Flucht der dritten Säulenreihe aufhören zu lassen und ein metrologisch einwandfreies Höhenverhältnis zu erhalten, wenn die beiden obersten Stufen als Stylobat der Halle gelten, die erste aber als Plattform des Ganzen, ebenso wie in Priene, nicht mitgezählt wird; der Oberbau wird 5,32 m = 18 Fuß, der Sockel aber 2,66 =

9 Fuß hoch, wobei die Stufenzahl 15 beträgt.

Sowohl dieser, wie auch der Altar in Priene können nicht als Vorbilder des pergamenischen Altars gelten, sie sind vielmehr Nachahmungen, deren geringere Größe zu Einschränkungen des Vorbildes, besonders in bezug auf die Säulenhallen zwang. Für Priene wird das durch die späten Bauformen und die von Pergamon abhängige Komposition der Gigantomachie unmittelbar bewiesen; für Magnesia jedoch steht die bisher übliche Datierung des Tempels diesem Resultat entgegen. Sie ist aber nicht aufrecht zu erhalten. Heyne hat aus den Anschlüssen des Hofpflasters richtig gefolgert, daß der Altar bereits stand, als der Stylobat des Tempels gebaut wurde, ferner wissen wir aus der Inschrift Milet I 3, Nr. 148, daß der Tempel des Zeus Sosipolis nach 196 v. Chr. begonnen wurde, er ist aber nach seiner noch jonischen Basisform älter als der Artemistempel. Dessen Datierung beruhte auf der unbegründeten Annahme, daß sein Bau an die Epiphanie der Göttin im Jahre 221/10 knüpfte und im Jahre 206, als die Stadt alle griechischen Gemeinden zur Teilnahme an das neubegründete Artemisfest einlud, beendet gewesen sein müßte (Inschr. v. Magnesia Nr. 16—84). Allein ein Zusammenhang dieser Vorgänge, in der Überlieferung nur zur Stiftung der Leukophryena verwendet, mit dem Tempelbau ist sogar unwahrscheinlich und widerspricht der Inschrift Nr. 100, welche von der feierlichen Überführung des alten Kultbildes in den eben (νῦν) fertiggestellten Kultraum handelt: aus paläographischen wie aus historischen Gründen (Ditt. Syll. II[3] Nr. 695) wird sie in die Zeit um 129 v. Chr. datiert. Die Weihung des Tempels konnte also nicht 75 Jahre früher erfolgt sein, und die Annahme, die Inschrift sei erst jetzt aufgestellt worden, ist offensichtlich gemacht worden, um jene Datierung aufrecht erhalten zu können. Da sie aber dem Baucharakter des Altars und des Zeustempels widerspricht, können wir sie unbedenklich fallen lassen.

Ebensowenig braucht die Datierung des Hermogenestempels in Teos um 195 v. Chr. aufrecht erhalten zu werden, da auch sie nur auf einer unbegründeten Verknüpfung des Neubaues mit dem Auftreten der dionysischen Techniten in jener Stadt beruht. Auch die Weihung eines Hermogenes in Priene (Inschr. Nr. 207), die vorläufig allen Ergänzungsversuchen spottet, würde der bisherigen Datierung widersprechen, da sie etwa um 180 v. Chr. entstanden ist, allein die Identität ihres Stifters mit dem Baumeister Hermogenes ist nicht zu erweisen. — Wir werden nicht umhin können, den Altar in Magnesia frühestens um 150 v. Chr. datieren zu müssen, und dürfen angesichts der Übereinstimmung seiner Bauformen mit denen des Tempels voraussetzen, daß Hermogenes ihn baute und im Anschluß daran den Auftrag erhielt, den Artemistempel zu erneuern. Um 140, kurz vor dem Beginn der römischen Herrschaft, ist der Tempel gebaut und um 129 beendet worden, ob noch bei Lebzeiten und unter der Leitung des Hermogenes, steht dahin. Vitruv zitiert ihn daher nicht als Größe einer vergangenen Zeit, sondern als eine Autorität, die knapp zwei Generationen vor ihm gelebt hat, und damit stimmt aufs beste überein, daß im jonischen Stil damals hermogenische Formen modern waren und von Vitruv selbst gelehrt wurden.

Sitzung vom 3. Juni 1924.

Herr Hubert Schmidt sprach über die Ausgrabungen von Cucuteni und Sarata-Monteoru (Rumänien) im Lichte der ägäischen Vorgeschichte. Im ägäischen Kreise, dem Grenzgebiete oder der Brücke zwischen Europa und dem Orient, ist, wie in keinem anderen Forschungsgebiete der drei benachbarten Kontinente, durch exakte Bodenforschung die Aufeinanderfolge der Kulturablagerungen (Stratigraphie) in umfassender Weise klargestellt worden. Darauf beruht die Bedeutung des ägäischen Kreises für die Chronologie der Vorgeschichte von ganz Europa, sofern es möglich ist, diese in Beziehung zu den ägäischen Kulturschichten zu bringen. Dann ist eine Parallelisierung der europäischen Kulturentwicklung sowohl mit Ägypten als mit den vorderasiatischen Kulturzentren (Babylonien, Assyrien, Hettitien) möglich

und durch die Stratigraphie auch gesichert. Diese Aussicht gewähren uns gerade die Ergebnisse der Ausgrabungen des Vortragenden in Cucuteni bei Jassy (zwei Kampagnen 1909/10) in der östlichen Moldau und in Sarata-Monteoru (zwei Kampagnen 1917/18) bei Station Monteoru, Bezirk Buzĕu-Mizil, in den Vorbergen der transsilvanischen Alpen, nördlich der Wallachei.

Die Cucuteni-Kultur gehört zum Bereiche der jungsteinzeitlichen oder besser steinkupferzeitlichen bemalten Keramik innerhalb des bandkeramischen Kulturkreises im Donau-Balkangebiete und weist als hauptsächliches Kulturmerkmal die Gefäßmalerei im Spiral-Mäander-Stile auf. Über die vorgeschichtliche Siedlung von Cucuteni und die Ausgrabungen liegt ein vorläufiger Bericht vor: Ztschr. f. Ethnol. 1911, 582—601. Bei der Keramik lassen sich zwei verschiedene Stilgruppen unterscheiden sowohl auf Grund der Gefäßformen als nach den aufgemalten Mustern: eine polychrome A (weiß-schwarz-rote) und eine einfarbig bemalte B (schwarze) Gruppe. Formen und Muster beweisen auch, daß sich B aus A allmählich entwickelt hat. Daher ist eine Zwischenstufe A—B durch eine Reihe von Zwischenstilen ausgezeichnet, die die Übergänge von A zu B aufweisen. Analoge Unterschiede lassen sich bei den Tonfiguren, den sogen. Idolen machen. Stein- und Knochengeräte geben der Kultur ihren Steinzeitcharakter; doch beginnt zugleich die Metallverarbeitung, meist von Kupfer; vereinzelt steht zinnarme Bronze.

Alter und Dauer der Cucuteni-Kultur lassen sich bestimmen, wenn wir Cucuteni als Vertreter eines großen Kulturkreises auffassen. Er dehnt sich westlich über Siebenbürgen (besonders Tal des Altflusses) bis an die Donau (Lengyel, Kom. Tolna), nordwestlich über die Bukowina und Ostgalizien bis in die Gegend von Lemberg und noch darüber hinaus, östlich über Bessarabien bis in die Gegend von Kijew (Tripolje), südlich über den Balkan bis an das ägäische Meer aus. Hier in Thessalien schneidet die Peripherie dieses Kulturkreises einen anderen mit ganz anderen Kulturmerkmalen, der sich nach einigen Hauptzentren umschreiben läßt: Anau I (Transkaspien) — Susa I (Persien) — Sesklo-Chaeronea (Nordgriechenland). Sein Hauptmerkmal ist gleichfalls Gefäßmalerei, aber in einem Textilstil. Der Vergleich der Gefäßmalerei in den verschiedenen Kulturzentren beweist, daß dieser Stil eine Entwicklung durchmacht, wobei Anau die älteste Stufe darstellt, in Sesklo-Chaeronea eine schlagende Parallele dazu vorliegt, während in Persien verschiedene Übergangsstufen sich bemerkbar machen und schließlich in Susa I der Stil seinen Kulminationspunkt erlebt und zugleich von Tierdarstellungen überwuchert wird. Mit diesem Kulturkreise, der östlich gerichtet ist, tritt die westlich benachbarte Cucuteni-Tripolje-Kultur in Berührung. Denn in Thessaliens II. neolithischer Periode taucht die Spiral-Mäander-Keramik auf, unter ihren Formen im besonderen die Schale mit hohem Zylinderfuß, die ihre Herkunft aus dem Donau-Balkan-Kreise beweist. Sie greift in die einheimische Entwicklung fruchtbringend ein; denn offensichtlich entsteht aus der Verbindung des Spiralmäanderstils mit dem Textilstil ein neuer Mischstil, der am klarsten in der sogen. Diminiware sich ausprägt.

Solche Beziehungen zwischen Nord und Süd lassen sich nur erklären bei der Annahme, daß die Träger der bandkeramischen Kultur des Donau-Balkangebietes an den Nordrand des ägäischen Meeres gelangt sind und mit den Trägern der Sesklo-Chaeronea-Kultur sich vermischt haben.

Auf das Cucuteni-Problem fällt nun ein neues Licht durch die Ergebnisse der Ausgrabungen in Sarata-Monteoru. Da, wo in den südöstlichen Vorbergen der transsilvanischen Alpen der Sarata-Fluß aus engen Tälern heraustritt und einen scharfen Knick macht, um in einem breiteren Tale direkt nach Süden zu laufen, liegen am linken Ufer an den Hängen der Berge die Spuren der vorgeschichtlichen Hütten zerstreut; auf einem besonders hervorragenden Berge dagegen eine durch Steinwall und Graben befestigte Siedlung, die als die Akropolis zu gelten hat. Der Kulturcharakter von M. ist grundverschieden von der Cucuteni-Kultur: steinbronzezeitlich mit schwarz-monochromer, polierter Keramik von durchaus eigenartigen Formen und

Verzierungen, neben den Siedlungsfunden Hockergräber mit bronzenen Schmucksachen, zu denen noch Steinwaffen (Kugelkeule und Axthammer) kommen, unter dem Schmuckwerk Typen der mitteleuropäischen Hängespiralen, die sich über den Balkan nach Griechenland (myken. Schachtgräber) und über den Kaukasus nach Kleinasien (Troja II 3 und Iortan Kelembo bei Smyrna) und Mesopotamien verfolgen lassen. In welchem Verhältnis steht die Monteoru-Kultur zur Cucuteni-Kultur, die ihr benachbart ist, aber eine viel ältere Entwicklung aufzuweisen hat? Die Ausgrabungen 1918 haben erwiesen, daß die jüngere Cucuteniware B, und zwar eine Stilvariante der Schwarzmalerei mit Rot in Monteoru importiert wurde. Aber nur auf der Burg von Monteoru findet sich solche Keramik in Verbindung mit anderen Erzeugnissen der Cucuteni-Kultur, und zwar in einer jüngeren Ablagerung, so daß die Annahme berechtigt erscheint, daß Träger der Cucuteni-Kultur von der Burg von Monteoru Besitz ergriffen haben. Durch diese Fundtatsache ist erwiesen, daß die jüngere Stufe der Cucuteni-Keramik (B), und zwar davon wieder eine jüngere Variante in die vollentwickelte Bronzezeit hinabreicht. In diesem Zusammenhange kommt ein Cucuteni-Fund, der sonst vielleicht unterschätzt werden würde, zur vollen Geltung: das Bruchstück einer auf der Scheibe gedrehten, hellgrautonigen Schale mit hohem Zylinderfuß, der typische Vertreter einer Gefäßgattung, die in Griechenland als Orchomenos III-Ware bekannt ist, in die älter-mykenische Zeit gehört und in den Schachtgräbern von Mykenä die einheimische und bodenständige Topfware darstellt und — was noch hinzuzufügen wäre — jetzt als »älteste-griechische« bezeichnet werden muß. (Abb. 1, 2.) Diese Schale muß also aus Griechenland auf noch unbekannten Wegen in das Hinterland der Balkanhalbinsel gelangt sein. Es fragt sich nur, mit welcher Stufe der Gefäßmalerei von Cucuteni das Auftreten dieses Importstückes zusammenfällt. Es ist im Jahre 1910 in einer mittleren Ablagerungsschicht oberhalb eines großen Brandschutthaufens gefunden worden, der der untersten Schicht angehörte und ausschließlich Topfscherben des älteren Stils (A) ergab, ist also der Zeit des jüngeren Stils B zuzuweisen, der hauptsächlich in der mittleren und oberen Schicht der Ablagerungen vorkommt.



Abb. 1. Bruchstück einer grautonigen Fußschale von der Art der Orchomenos III-Ware, gefunden in der vorgeschichtlichen Siedlung von Cucuteni bei Jassy (Rumänien). Etwa 1/2 n. Gr.

So steht die Cucuteni-Kultur zu verschiedenen Kulturschichten des ägäischen Kreises ebenso wie zur Anau-Susa-Kultur

in festen, durch die Stratigraphie begründeten Beziehungen. Daraus gewinnen wir für mehrschichtige Synchronismen chronologische Fixpunkte. Zunächst durch die Susakultur nach dem schematischen Schichtenprofil von Susa bei Pottier (Délégation en Perse. Mémoires XIII 23 Fig. 113). Hiernach liegt die jüngere, bemalte Keramik von Susa (= Susa II) in einer Schicht, die durch Funde zwischen Naramsin und Hammurapi von Babylon bestimmt ist, d. h. etwa 2500—1900 v. Chr. sich datieren läßt. Für die ältere Gefäßmalerei von Susa (= Susa I), die sich an den Anau-Chaeronea-Stil anschließt, wählt Pottier a. a. O. das entwickelte Bronzezeit der unteren Donau- und Balkanländer, wie aus der in Sarata-Monteoru gefundenen bemalten Keramik sich ohne weiteres ergibt. Dafür liefert die in Cucuteni gefundene Schale der Orchomenos III - Gattung den chronologischen Fixpunkt: die Stufe der Schachtgräber von Mykenä = rund 1500 v. Chr. Geb. Die Cucutenifunde sind also in ihrer ausgeprägten Eigenart rund 3000—1500 v. Chr. zu datieren. Für die Monteoru-Kultur ist zunächst nur das Datum 1500 v. Chr. zu verwerten; aber ihr Höhepunkt ist damit schon überschritten, so daß für ihren Verlauf die erste Hälfte des 2. Jahrtausend v. Chr.



Abb. 2. Innenfläche der Schale von Abb. 1 mit den Spuren der Töpferscheibe.

Datum 3000—2800 v. Chr., was man annehmen kann. Die Anfänge dieser Kulturentwicklung, die in Anau I liegen, werden also ins 4. Jahrtausend v. Chr. hinaufreichen; wieweit hinauf, muß freilich noch unbestimmt bleiben.

Nach diesem Fixpunkt hat sich auch die Datierung der Tripolje-Cucuteni-Kultur zu richten. Da sich ihr Kreis in Nordgriechenland mit der Anau-Chaeronea-Susa-Kultur schneidet, müssen ihre Entwicklungen parallel laufen, d. h. die Anfänge der Cucuteni-Kultur, die in Cucuteni A schon in einer voll entwickelten Phase vorliegt, müssen gleichfalls ins 4. Jahrtausend zurückreichen. Ihre weitere Entwicklung ist ununterbrochen fortlaufend und reicht mit ihren jüngeren Stilstufen (als B bezeichnet) in die voll- in Betracht kommt. Ebendahin gehört die südwestliche Nachbarkultur, die im jetzigen serbischen Ungarn ein bemerkenswertes Zentrum hat, die Vattinakultur in der Gegend von Werschetz (Banat), wie genau entsprechende Parallelfunde zu den Gräbern von Monteoru beweisen. Ihr Hauptmerkmal ist die Buckelkeramik; ihr hat die feiner geartete Monteorukeramik die ihr fremde Buckelverzierung zu verdanken[1]). Die nordisch-ägäischen Beziehungen lassen sich nun weiter auf den südägäischen Kreis ausdehnen: Kreta wird hier eingezogen. Zu dieser wichtigen Frage des Zusammenhanges zwischen Kreta und dem Donau-Balkan-

[1]) Vgl. die Chronologietabelle in meiner „Vorgeschichte Europas." Natur- u. Geisteswelt Nr. 571, 42.

gebiete hat der Vortragende schon gelegentlich seines ersten Berichtes über Cucuteni (Ztschr. f. Ethnol. 1911, 598) einzelne Punkte hervorgehoben. Sie betreffen Technik und Formen der Gefäßbildnerei und Metallindustrie. Sie erklären sich nicht aus dem bodenständigen Neolithikum, wenn man nicht annimmt, daß fremde Kulturelemente in die Entwicklung eingegriffen haben. Folgendes mag hier zusammengestellt werden: für die Gefäßfabrikation hochgradiger Brand bei vollendeter Tontechnik, aufgemalte Spiralverzierung entwickelter Stilbildung, unter den Formen Schalen auf hohem Fuß (»Fruchtständer«) und birnförmige Töpfe ohne Randbildung mit enger Öffnung (in Kreta durch Ausgußrinne und Bügelhenkel ausgezeichnet) — für die Metallindustrie: kreuzschneidige Axthacken und Axtpickel, Weiterbildungen von Urtypen aus der sogen. »Kupferzeit Ungarns«, die im Donau-Balkangebiete verbreitet sind; Nachkommen dieser Urtypen lassen sich auch in Troja II nachweisen und stehen den steinernen Axthämmern parallel, die in den Prachtbeilen von Troja II 3 glänzend vertreten sind. Vgl. Präh. Ztschr. IV 1912, 20 ff., wo auch die kretischen Formen S. 24 behandelt sind; — für die Siegelfabrikation: Knopfsiegel und Stempel aus Stein mit Spiralverzierungen; sie kommen in Kreta in frühminoischer Zeit vor und spielen überhaupt im ägäischen Kreise und Vorderasien eine besondere Rolle, gehen aber zurück auf einfache Tonstempel mit Spiralmustern, die in Erösd (Siebenbürgen) zur steinkupferzeitlichen Kultur mit bemalter Keramik (= Tripolje-Cucuteni-Kultur) gehören. Ebendaher stammen in Italiens epoca eneolitica die pintaderas.

So sehen wir schließlich umgekehrt aus dem Donau-Balkangebiete einige Lichtstrahlen auf die ägäische Kultur fallen. — Über den Inhalt des Vortrages soll ausführlicher an anderer Stelle gehandelt werden.

Darauf sprach Herr Köster über die Taktik des Herakleides, über die ein von U. Wilcken, Hermes XLI 103 ff., veröffentlichter Papyrus der Würzburger Universität berichtet. Der Vortragende entwickelte die Ansicht, daß durch den eigenartigen Verlauf der Schlacht bei Artemision sich in der griechischen Flotte eine besondere Defensivtaktik herausgebildet habe, die wir eingehender in der Schilderung der Schlacht bei Naupaktos kennenlernen. Der Vortrag erscheint demnächst in: Köster, Nautica, Gesammelte Abhandlungen auf dem Gebiete des antiken Seewesens.

Sitzung vom 1. Juli 1924.

Herr Kurt Müller (Göttingen) sprach über das Thema Erechtheion und Propyläen. Der Vortrag stellte die Frage, wie sich die beiden Bauten des 5. Jahrhunderts zu dem verhalten, was vorher an ihrem Platze stand. Bei Errichtung des Erechtheions sind nicht nur, wie selbstverständlich, die Kultmale geschont worden, sondern nach den eben veröffentlichten Untersuchungen der Amerikaner (L. B. Holland, Am. J. Arch. XXVIII 1924, 1) auch ältere Bauten, so eine Temenoseinfassung unter der späteren Ostcella und die Marmoranlage des früheren 5. Jahrhunderts, die in der Richtung der Pandroseionnordmauer unter der Südseite der Nordhalle verschwindet, ja sogar noch tiefer liegende Mauerreste, die erst beim Graben der Fundamentgrube zutage getreten sein können. Das war bereits für das Kekropsgrab anzunehmen, dessen sicher einst nicht freiliegender Kern die Lage der Westwand des Erechtheions bestimmt. Bei dieser außerordentlichen Bedingtheit war der Architekt gezwungen, seinen ursprünglichen Bauplan während der Fundamentierung den Verhältnissen anzupassen.

Bei den Propyläen liegen die Verhältnisse anders. Die Betrachtung kann von dem Dörpfelds Scharfsinn verdankten ursprünglichen Plan des Mnesikles ausgehen. Der Mittelbau enthält bereits alle Elemente der alten Propyläen und verdient diesen Namen schon allein. Der ältere Bau ist teilweise abgetragen, die Achse verändert. Der südöstliche Flügel wäre fast ganz auf das Heiligtum der Brauronia zu stehen gekommen. Für ihn hätte der Fels beträchtlich abgearbeitet werden müssen, in weit größerer Ausdehnung, als die Halle selbst erforderte, da östlich von ihr ein genügend

breiter freier Raum in gleicher Höhenlage geschaffen werden mußte. So wäre der Artemis Brauronia etwa die Hälfte ihres Bezirks genommen worden. Das wäre ein schwerer Frevel gewesen, den wir Perikles und seinem Architekten nicht zutrauen dürfen. Vielmehr muß das Projekt die Zustimmung der Priesterschaft gefunden haben; das setzt voraus, daß die Halle für den Kult der Brauronia bestimmt war. Gewiß sollte ihr ganzer Bezirk tiefer gelegt werden. Die Ausführung ist also auch nicht durch den Einspruch der Priesterschaft der Brauronia verhindert worden, sondern offenbar dadurch, daß die »pelasgische« Burgmauer für unantastbar erklärt wurde.

Auch das nördliche Gegenstück des besprochenen Flügels sollte keine reine Schmuckhalle werden. In sein Gebiet, die tiefste Stelle der Burgfläche, fiel seit alten Zeiten wenigstens ein Teil der Burgzisterne; später lag sie ganz dort. Er sollte also über der Zisterne errichtet werden und als eine Art Brunnenhaus dienen.

Für die Pinakothek hat schon Dörpfeld auf den tempelähnlichen Grundriß hingewiesen; wem der später abgestorbene Kult galt, wissen wir nicht. Jedenfalls ist hier nichts von Schonung älterer Reste zu bemerken. Am schwierigsten ist der Südwestflügel zu beurteilen. Wahrscheinlich war er, bevor die von Dörpfeld ermittelte westliche Säulenstellung geplant wurde, der Pinakothek entsprechend nach Westen geschlossen erdacht und gleichfalls für Kultzwecke bestimmt; den Pyrgos scheint Mnesikles tiefer zu legen beabsichtigt zu haben, gewiß nicht gegen den Willen der Priesterschaft. Er mußte aber auch hier auf eine alte Mauer, die Nordmauer des älteren Pyrgos, Rücksicht nehmen, die sorgfältig umbaut ist. Diese und die pelasgische Ringmauer brachten den Plan zu Fall, und seinen verkümmerten Rest deckt nun, auf erhöhtem Boden, der Niketempel wenigstens einigermaßen.

Der Architekt des Erechtheions war also von Anfang an auf Schonung der alten Reste bedacht, Mnesikles zunächst nicht, aber er mußte sich schließlich doch dazu bequemen. Das heißt, das alte Verbot τὸ Πελαργικὸν ἀργὸν ἄμεινον ist während der Bauzeit der Propyläen erneuert und verschärft worden; die erste Bauperiode des Erechtheions setzt später ein. Darum ist hier der ursprüngliche Baugedanke nicht mehr so sicher zu ermitteln, wie bei den Propyläen. Es liegt etwas Gewaltsames darin, daß Mnesikles seinem prächtigen Torbau als Flügel Bauwerke angegliedert hat, die ganz anderen Zwecken dienen sollten. Er hat sie dazu in ein gemeinsames Achsensystem gezwungen und durch strenge Symmetrie die Baugruppe zusammengebunden. Aber gerade die kühne Unterordnung der verschiedenartigen Elemente unter den Gedanken des Torbaues, der nach außen abweisend geschlossen nur den Zugangsweg feierlich einladend aufnimmt, während die breite Innenseite sich frei öffnet, sichert dem genialen Projekt immer neue Bewunderung.

Sitzung vom 4. November 1924.

Herr Rodenwaldt gedachte des achtzigsten Geburtstages (10. August 1924) von Herrn Trendelenburg und des sechzigsten Geburtstages (31. Oktober 1924) von Herrn Wiegand und berichtete über die Wiederaufstellung und Eröffnung der Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom.

Er teilte sodann die aus Athen eingetroffene Nachricht von dem Hinscheiden des Malers Émile Gilliéron mit. Ein arbeitsreiches Leben, dessen Tätigkeit für die archäologische Wissenschaft in Griechenland während der letzten 45 Jahre eine hohe Bedeutung gehabt hat, ist damit zu Ende gegangen. Aufgewachsen teils in seiner Heimat am Genfer See, teils in Basel hat Gilliéron in Paris Malerei studiert, nachdem er in der Schweiz eine Ausbildung als Graveur durchgemacht hatte. Dieser letzteren hat er selbst eine besondere Bedeutung zugemessen, weil sie ihm die ungewöhnliche Sicherheit der Hand verliehen hat, die es ihm ermöglichte, die Strichführung griechischer Vasenbilder und die Miniaturkunst kretisch-mykenischer Glyptik nachzubilden. Eine früh erwachte Neigung zu wissenschaftlicher Erkenntnis ließ ihn schon in Paris die Technik Rubensscher Gemälde eingehend untersuchen.

Nach Athen kam er als Maler und Lehrer der Malerei. Seine künstlerische Originalität war wohl nicht groß genug, dazu die damaligen athenischen Verhältnisse zu ungünstig, um ihm einen Erfolg zu sichern; seit Ende der siebziger Jahre war er mehr und mehr dazu gezwungen, seine Tätigkeit in den Dienst der Archäologie für wissenschaftliche Reproduktionen zu stellen. In besonders hohem Maße zog ihn das deutsche Institut für diese Zwecke heran. Er widmete dieser Aufgabe die ganze Intensität seiner temperamentvollen Veranlagung, wenn er auch die Tragik des Verzichtes auf eigene Schöpfungen nie ganz verwunden hat; sie war der Grund, aus dem er nie eine Reproduktion signiert hat. Mit der Veröffentlichung der Funde des Kuppelgrabes von Menidi und dem Jahrgang 1880 der Athenischen Mitteilungen beginnt die ununterbrochene Reihe seiner Zeichnungen für wissenschaftliche Publikationen. Wenn auch die Mannigfaltigkeit der Aufgaben allmählich durch die Photographie beschränkt wurde, so gab es doch immer Objekte, wie es sie stets geben wird, bei denen der Erhaltungszustand die interpretierende und verdeutlichende Zeichnung unentbehrlich macht. Ganz besonders bedeutungsvoll wurde seine Tätigkeit für die Festhaltung der Reste antiker Malerei und der Farbspuren an Skulpturen. Es sei an seine Mitarbeit bei Wiegands Untersuchung der Porosskulpturen, seine farbigen Aufnahmen der Koren, an seine dokumentarischen Wert behaltenden Wiedergaben der Grabstelen von Pagasai und seine Aufnahme der Lyseasstele erinnert. Meisterhaft sind seine Kopien der Marmorbilder von Herculanum und pompeianischer Wandgemälde, die einen wertvollen Besitz des Hallischen Robertinums bilden. Sein Gefühl für die Farbe war weniger sicher als das für die Zeichnung; aber dieser gewisse Mangel wurde durch die unermüdliche Gewissenhaftigkeit meist ausgeglichen.

Das Hauptfeld seiner Tätigkeit und dasjenige, das ohne seine Hilfe nie so hätte bearbeitet werden können, wurde die kretisch-mykenische Kunst. Neben seine Aufnahmen der Funde von Menidi traten alsbald die noch heute nicht übertroffenen zeichnerischen Wiedergaben des Entendolches und des Löwendolches aus Mykenai in A. M. VII 1882, Taf. 8 und im Ἀθήναιον X 1881. Eine besonders glückliche Idee war die Herstellung der galvanoplastischen Nachbildungen von Gegenständen der mykenischen Kunst, die zugleich eine Reihe wertvoller Erkenntnisse für die Technik ihrer Herstellung zeitigte (Arch. Anz. 1903, 157 ff.). Sie haben weithin befruchtend und anregend auf den archäologischen Unterricht und die Verbreitung der Anschauung dieser Kunst gewirkt.

Durch diese innige Vertrautheit mit dem mykenischen Stil war er der prädestinierte Mitarbeiter für die wissenschaftliche Verwertung der gewaltigen Funde von Knossos und der sich daran anschließenden Ausgrabungen in Kreta und auf dem griechischen Festlande. Während der beiden letzten Jahrzehnte ist Gilliéron von dieser Arbeit, bei der ihn kein anderer hätte ersetzen können, fast ausschließlich in Anspruch genommen worden. Die Fresken von Knossos, Orchomenos, Tiryns und Mykenai verdanken ihm eine wahrhafte Auferstehung. Aus eigener Initiative machte er eine neue, bisher nur zum kleineren Teil veröffentlichte Aufnahme der Fresken von Hagia Triada, die die erste Veröffentlichung wesentlich überragt, und rekonstruierte die Stuckreliefs von Pseira (s. oben Sp. 268 ff.). Seine Rekonstruktionen bilden die Grundlage unserer Kenntnis der kretischen Malerei; die Anregungen, die von den Sammlungen dieser Kopien in amerikanischen Museen, in Oxford und in Berlin (Arch. Anz. 1921, 34) ausgegangen sind, können nicht hoch genug eingeschätzt werden. Nebenher gingen Zeichnungen von Werken der Kleinkunst, namentlich der Glyptik. Ein großer Teil von Gilliérons Lebensarbeit ist noch nicht veröffentlicht und wird erst in den großen Publikationen der Funde von Knossos, der Schachtgräber von Mykenai und der Stelen von Pagasai der Allgemeinheit zugänglich werden.

Gilliéron hatte sich so in den kretisch-mykenischen Stil eingefühlt, daß er auch ohne direkte Vorlage in ihm zu zeichnen und zuletzt nur mit Mühe ein griechisches Werk zu kopieren vermochte. Trotzdem

bleibt auch in seinen Kopien ein nie auszuschaltendes subjektives Element, dessen er sich mit einem gewissen Stolz bewußt war. Daß er es in einem besonderem Maße zurückzudrängen vermochte, beruhte wohl auf der ganz eigentümlichen Verbindung, die in ihm eine starke rein imitative Veranlagung, ein Mangel an eigentlich schöpferischer Begabung, die Sicherheit der Hand und ein ausgesprochen wissenschaftlicher Erkenntnisdrang eingegangen waren. Dieser letztere hatte ihn auch zu der Überzeugung geführt, daß eine wirklich zulängliche Kopie nur durch das ständige Zusammenarbeiten zweier Persönlichkeiten, eines ausführenden Künstlers und eines vergleichenden und korrigierenden Kritikers, zu erreichen sei. Er suchte gern die Beratung durch Gelehrte, die ihm kompetent schienen, und fühlte sich nie bei Arbeiten ganz wohl, bei denen er eine solche ständige Mitarbeit entbehren mußte.

Die archäologische Wissenschaft hat allen Grund, Gilliéron ein dankbares Angedenken zu bewahren. Wer ihn näher kannte, wird seine originelle, leidenschaftliche, geistreiche und humorvolle Persönlichkeit schwer vermissen.

Herr Trendelenburg sagte darauf der Gesellschaft Dank für die Begrüßung zu seinem 80. Geburtstag und übergab seine Verdeutschung von Euripides' Alkestis, in der zum ersten Mal der Versuch gemacht worden ist, den heiteren Charakter dieses »Satyrspiels ohne Satyrn« möglichst getreu wiederzugeben. Sie kam als viertes Drama, also an der Stelle zur Ausführung, die sonst den Satyrspielen vorbehalten ist. Die darin auftretende Figur des Thanatos führte den Verfasser zu einer Prüfung der Ergebnisse, zu denen Carl Robert in seinem Thanatos (39. Winckelmannsprogramm) gekommen ist. Robert erkennt in der nackten, mit mächtigen Flügeln und einem Schwerte ausgestatteten Figur von fast knabenhafter Bildung, die der Reliefstreifen einer der jüngeren columnae caelatae das Artemistempels von Ephesos zeigt, den Thanatos und beruft sich für dessen Bewaffnung und Beflügelung auf den Thanatos der Alkestis. Daß dieser ein Schwert trug, ist sicher, daß er geflügelt war, kann aus keiner Stelle des Dramas gefolgert werden und widerspricht völlig seinem burlesk täppischen Gebaren. Das πτερωτός (»beschwingt«) V. 262 geht nicht auf Thanatos, sondern auf Hades und ist, wie so häufig, in übertragenem Sinne gebraucht zum Ausdruck der Eile, mit der die jugendliche Alkestis von Hades abberufen wird. »Den Dämonen der Erdtiefe gebühren keine Flügel« (v. Wilamowitz, Einleit. zu den Eumeniden 232).

Herr A. von Lecoq sprach als Gast über Kulturströmungen durch Mittelasien. Vier große Kulturströmungen sind leicht in Mittelasien nachzuweisen. Zwei von ihnen verlaufen in der Richtung von Westen nach Osten, zwei in der von Osten nach Westen.

Die erste dieser Strömungen ist das im unsicheren Lichte der letzten vorchristlichen Jahrhunderte wahrnehmbare Vordringen iranischer und europäischer Nomaden aus Südrußland nach China — diese Strömung erreicht im 3. Jhdt. v. Chr. das Knie des Hoang-ho und wird dann nach den hellenistischen Ländern Baktriens und NW-Indiens zurückgedrängt; die Träger dieser Strömung hellenisieren sich dort und werden eifrige Förderer des Buddhismus. Der Anfang dieser Bewegung läßt sich nicht feststellen, dürfte aber in altachämenidische Zeiten hinaufreichen[1]).

Die zweite Strömung beginnt mit dem Alexanderzug, durch den hellenistische Staaten in Baktrien und NW-Indien begründet werden, um, in Indien wenigstens, bis etwa 50 n. Chr. zu bestehen. Besonders die an den Pforten Indiens, dem Khaibarpaß, gelegenen Gebiete, die wir nach der wichtigsten Landschaft unter dem Namen Gandhāra zusammenfassen, spielen unter ihren griechischen Fürsten eine wichtige Rolle. Hier mischte sich hellenisches und indisches Wesen, und hier bemächtigte sich der indische Buddhaglauben des Formenschatzes der griechischen Mythologie, um sich ein Pantheon zu schaffen. So wurde hier, von griechischen oder mischblütigen

[1]) Diese Strömung kam unter die persönliche Beobachtung des Vortragenden auf seinem Weg durch Südsibirien und die Dsungarei. Einiges darüber bei F. W. K. Müller, *Toγri und Küišän*, Sitzber. XXXII 1918.

Künstlern, zum erstenmal die Gestalt des Buddha geschaffen, und zwar nach dem Vorbild des Apollo oder Dionysos; Zeus, Hera, Herakles, die Satyrn usw. wurden umgedeutet zu Gestalten der buddhistischen Mythologie, und Palmetten, Mäander, Rankenwerk aller Art wurde körperlich in die neue buddhistische Kunst hinübergenommen. Mit anderen Worten: wie im Westen die Berührung des Christentums mit der ausgehenden Antike die frühchristliche Kunst, die »christliche Antike«, entstehen ließ, so erwuchs im Osten aus der Berührung der hellenistischen Kunst mit dem Buddhatum die »buddhistische Antike« — die beiden neuen Kunstübungen überraschen häufig durch die Übereinstimmung der übernommenen Elemente. Als der Buddhismus begann sich auszubreiten, fand er im Westen bald seine Grenzen, nach Osten aber begegnete seinem Vordringen keinerlei Hindernis, und so brachte er seine indo-hellenistische Kunst einerseits von Baktrien durch Mittelasien nach China, Korea und Japan, andererseits von Baktrien durch die indische Halbinsel in den Archipel und nach Hinterindien.

So gelangten auch alle Arten der Technik e. g. die Kunst, in großem Maßstabe in Stein zu arbeiten, nach Indien und nach China. Begleitet wurde dieser Zug des Buddhismus von mancherlei Bauformen, die sich in Iran (Kuppelbau, Laternendach), und an anderen, die sich in Indien (Stūpa) entwickelt hatten [1]).

Die dritte Strömung setzt ein, als die Völkerwanderung die Reste der antiken Kultur in Europa zerschlug. Die Hunnen und die iranischen Alanen überrannten weite Gebiete Europas. Sie werden manche Kulturgüter aus Mittelasien, besonders Waffen, Kleidungsstücke, vielleicht auch Begräbnissitten, in Europa eingeführt haben.

Die vierte Strömung endlich ist der Zug der Mongolen nach Europa, der für kurze Zeit wenigstens, durch die an die Post der Achämeniden erinnernde Nachrichtenbeförderung, zum ersten Male Ostasien und Europa einander nahe brachte und der sicherlich einen gewaltigen Einfluß auf den Austausch von Kulturgütern gehabt hat.

[1]) Die für die Kunstgeschichte Ostasiens wichtigste Strömung ist die mit dem Alexanderzug beginnende Einwirkung hellenistischer Kunst auf die Bevölkerung Asiens. Zur Beleuchtung dieser Einwirkung gab der Vortragende eine Anzahl von Bilderserien, die die Entwicklung gewisser klassischer Typen in Asien von Stufe zu Stufe zeigen. Wir erwähnen u. a. die Serie von fünf Bildern der Ganymedes-Legende, die die Gruppe des Leochares in ihren Wandlungen in Gandhāra, bei den Sassaniden, in den Wandgemälden von Kutscha und Turfan bringt. Auch die Wandlungen, die die Gestalten der Nike, der Gaea, des Helios, sowie die Cornucopia und der Drache auf dem Weg zwischen Gandhāra und China durchmachen, waren in Serien vertreten. Daneben wurde das Vordringen iranischer und indischer Bauformen demonstriert.

Sitzung vom 9. Dezember 1924.
84. Winckelmannsfest.

Das 82. Winckelmannsprogramm ist von Herrn Franz Winter verfaßt und trägt den Titel Der Tod des Archimedes.

Herr Rodenwaldt begrüßte die Versammlung, zu der auch der Kgl. Italienische Botschafter und der griechische Gesandte erschienen waren, und sprach zunächst über die Bedeutung Winckelmanns für die Gegenwart als eines alle nebeneinander gehenden oder sich widerstrebenden Richtungen der Auseinandersetzung mit der Antike einigenden Symbols. Er gedachte sodann der Bedeutung des diesjährigen Winckelmannstages für die Altertumswissenschaft durch die Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen und versuchte in knappen Zügen ein Bild von der Rolle, die das athenische Institut für die Geschichte und Entwicklung der archäologischen Wissenschaft gespielt hat, und von der Bedeutung der Persönlichkeiten zu geben, die das Wesen und die Leistungen des Instituts entscheidend bestimmt haben. Trotz aller Nöte und Einschränkungen sind Geist und Wille des Instituts ungebrochen, und zuversichtlich tritt es in die zweite Jahrhunderthälfte ein. Auch für das deutsche Archäologische Institut in Rom war das diesjährige Winckelmannsfest ein bedeutungsvoller Tag, da an ihm nach über zehnjähriger Pause zum ersten Male wieder eine Adunanz mit internationaler Beteili-

gung stattfand. Es ist zu hoffen, daß die alten capitolinischen Traditionen in dem neuen Heim des Instituts auf dem Mons Pincius lebendig bleiben.

Herr v. Wilamowitz-Möllendorff sprach anknüpfend an persönliche Erinnerungen aus der Gründungszeit des athenischen Instituts und aus dem römischen Institut der siebziger Jahre im Namen der gesamten Altertumswissenschaft Glückwünsche für die Zukunft beider Institute aus.

Den Festvortrag hielt Herr Rodenwaldt über das Thema »Römisches in der antiken Kunst«. Der Inhalt des von zahlreichen Lichtbildern begleiteten Vortrages wird im folgenden kurz skizziert.

Auf die in sich geschlossene, organische Entwicklung, die von der archaischen Kunst der Griechen durch die klassische Epoche zu den Barock- und Rokokoerscheinungen und zum Klassizismus der hellenistischen Zeit führt, folgt, beginnend mit dem Übergang des politischen und kulturellen Zentrums der Mittelmeerländer nach Rom, eine Epoche, die von wechselnden und widerstreitenden Bewegungen erfüllt ist und mit der Zersetzung der Antike endet. Wir haben zunächst einen auch sonst in der Kunstgeschichte wirksamen Wechsel von mehr naturalistischen, unruhigen und malerischen mit mehr stilisierenden, beruhigten und plastischen Stilen. Dazu kommen Erscheinungen wie Impressionismus und Expressionismus, letzterer sowohl im Sinne kunstgeschichtlicher Alterserscheinungen wie des Umschlagens in Primitivität, die Ausdrucksformen allgemeiner, nicht an Länder und Nationen gebundener geistiger Bewegungen sind oder sein können. Endlich ringen miteinander die geistigen Wesensformen der verschiedenen an dem Entwicklungsprozeß der Kaiserzeit beteiligten Völker oder Kulturen, des Griechentums, des Römertums, des Orients und der primitiven Völker. Angesichts dieser Verworrenheit geht es nicht an, von dem Geist der Kunst der römischen Kaiserzeit zu sprechen und zu versuchen, ihn durch eine einfache und einheitliche Formel zu erfassen. Vielmehr ist es zunächst erforderlich, mit bewußter Einseitigkeit jeder einzelnen dieser verschiedenen Erscheinungen nachzugehen, wie es in diesem Falle mit dem Römischen in der antiken Kunst geschieht.

Römisch ist der Gehalt der historischen Darstellungen und der Bilder aus dem römischen Leben. Die Bedeutung dieser Tatsache geht weit über das eigentlich Inhaltliche hinaus. Der Parthenonfries stellt nicht einen bestimmten Panathenäenzug, sondern gewissermaßen die Idee desselben dar. In dem Alexandermosaik ist aus zeitlichem und geistigem Abstande heraus das Wesen des Sieges des hellenistischen Heerführers über den orientalischen Herrscher unter Abstreifung alles Akzidentellen zum Ausdruck gebracht. Dagegen geben römische geschichtliche Darstellungen die zufällige, einmalige Wirklichkeit, wie sie gewesen ist, wieder, z. B. die Ara Pacis den Prozessionszug bestimmter Persönlichkeiten in der Form, wie er sich an einem bestimmten Tage vollzogen hat. Ein ähnlicher Gegensatz zeigt sich bei einem anderen Thema, der Darstellung der ehelichen Zusammengehörigkeit auf attischen Grabstelen und römischen Sarkophagen; dort der Gestus der Handreichung ohne Bezugnahme auf eine bestimmte Zeremonie, hier der Akt der Eheschließung. Man wird der römischen Darstellung nicht mit dem Begriff des Naturalismus gerecht; denn wir finden hier nicht nur symbolische Bedeutung, sondern auch die Einfügung göttlicher Gestalten in die irdische Handlung. Vielmehr strebt der Grieche zur Formung der Idee, während der Römer die Bedeutung des Geschichtlichen in seiner einmaligen zufälligen Wirklichkeit empfindet und dieser Empfindung Ausdruck verleiht. Diese Empfindung ist eine Folge des positivistischen Verhältnisses der Römer zur örtlichen und zeitlichen Wirklichkeit, das in einem tiefen Wesensgegensatz zum griechischen Geiste steht. In diesem Sinne ist die historische Kunst der römischen Republik und der Kaiserzeit ein adäquater Ausdruck des römischen Geistes und kann recht eigentlich römisch genannt werden. Dieser Tatsache gegenüber ist es ganz unwesentlich, ob die Einzelformen griechisch sind oder griechische Meister die Werke ausgeführt haben. Wahrscheinlich ist dies in hohem Maße der Fall gewesen; aber

die griechischen Meister haben sich ihrer Individualität entäußert und die Formen zum Ausdruck römischen Wesens geliefert. Die griechische Kunst ist hier zur Dienerin der Römer geworden.

In einem merkwürdigen Gegensatz zu allen anderen Völkern verwandter Kulturstufen haben die Griechen eine innere Abneigung gegen das Porträt gehabt. Auf die instinktive Ablehnung während der archaischen Epoche folgte die bewußte Polemik gegen die Anfänge des Porträts in der klassischen Kunst. Wesentlich anders ist bekanntlich von vornherein das Verhältnis der Römer zum Porträt gewesen. Vergleichen wir griechische oder hellenistische Porträts mit typisch römischen, so ist auch hier nicht entscheidend der größere oder geringere Verismus in der Wiedergabe der Naturformen; vielmehr stellt der Grieche alle Formen bis zum geringsten Detail in den Dienst des Ausdrucks des Charakteristischen, des Wesens der Persönlichkeit, während der Römer einen zufälligen, einmaligen Zustand wiedergibt. Beide Darstellungsarten gehen im Laufe der Kaiserzeit die verschiedensten Verbindungen ein. Während uns die Gestalt Alexanders des Großen sich stets ins Göttliche auflöst, ist Augustus die erste Persönlichkeit, dessen menschliche Entwicklung wir an seinem Porträt trotz der auch hier vorhandenen merkwürdigen Konventionen verfolgen können. Der Grieche sucht auch im Porträt das Zufällige und Veränderliche abzustreifen, während der Römer es festhält.

Das Verhältnis der griechischen Kunst zum Porträt von Ereignissen und Menschen entspringt ihrem normhaften Wesen. Es ist ein von der Archäologie noch nicht genügend gewürdigtes Verdienst Max Dvořaks, klarer als je vorher den tiefen Gegensatz zwischen der Antike und aller neueren Kunst dargestellt zu haben, die nicht »die zur begrifflichen Norm und Formenvollendung erhobene Naturkenntnis, sondern das einmal Beobachtete und individuell Charakteristische als Naturtreue empfindet«. Größe und Grenzen der griechischen Kunst beruhen auf ihrem Streben zur Norm. Sie ermöglicht die Vermenschlichung der griechischen Götter, ohne sie zu entgöttlichen, und die Innigkeit attischer Grabstelen, ohne indiskret zu werden. Sie bildet aber auch für uns die Schranke, die die scheinbare Kühle der Antike erzeugt, und stellt ihre Werke auf die Höhe, zu der wir emporsteigen müssen. Sie erzeugt die absolute Vollendung, aber auch die Unnachahmlichkeit ihrer Schöpfungen. Die Macht dieser klassischen Kunst war so groß, daß das römische Empfinden, auch wenn wir es als abweichend voraussetzen, sich ihm fügen mußte. Auf dem Gebiete der Idealplastik und weiter in der Darstellung des Menschen und der Bildung des Gewandes erhält sich die griechische Tradition bis zur Umformung ins Mittelalter. In diesem Sinne haben wir es nur mit einer einheitlichen Antike zu tun. Nur dort, wo überformale Ausdrucksbedürfnisse die Oberhand gewannen, bei der historischen Darstellung und beim Porträt, siegte das der neueren Zeit verwandte Empfinden für die Bedeutung des Einmaligen, Wechselnden und Zufälligen und bediente sich der griechischen Form als eines Mittels der Darstellung.

Die Reliefs der Traianssäule und der Marcussäule sowie andere Reliefs mit Szenen aus dem wirklichen Leben zeigen eine Darstellung der Landschaft, die weit über die Einbeziehung landschaftlicher Elemente in die Kunst des Hellenismus hinausgeht. Sie spiegeln eine Malerei wider, von der uns wenige Reste und eine reiche literarische Überlieferung Zeugnis ablegen. Es geht daraus hervor, daß mindestens seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert, wahrscheinlich aber zurückreichend bis in die Epoche der in ihrem Wesen ebenfalls italischen etruskischen Kunst die eigentlich volkstümliche, herrschende und den Charakter Roms bestimmende Kunst die Malerei gewesen ist. Sie umfaßte ein Stoffgebiet und hatte eine Bedeutung im öffentlichen Leben, für die wir in der griechischen Kultur auch nichts annähernd Vergleichbares finden. Nichts beleuchtet ihre Bedeutung schärfer als die Tatsache, daß die Malerei in Rom auch von Angehörigen der Nobilität ausgeübt wurde. Als Volkskunst von gar nicht hoch genug zu schätzender Bedeutung hielt sich diese realistische und den Menschen im Zusammenhange der Umgebung dar-

stellende Malerei bis zum Ausgang der römischen Antike lebendig. Innerlich verbunden scheint sie mit dem historischen Gehalt ihrer Themata. Zeigt sich hierin die positive Neigung zur Malerei, so begegnen wir entsprechend einem Mangel plastischen Empfindens, z. B. in der Beschränkung des Porträts auf den Kopf, während der Grieche ursprünglich und überwiegend die Ganzheit der Gestalt für notwendig hält. Im Gegensatz dazu ist die griechische Kunst plastischen Wesens, auch in der Malerei, einschließlich des Hellenismus. Da die Plastik grundsätzlich nach dem Bleibenden und Ruhenden strebt unter Ablösung des zufälligen örtlichen und zeitlichen Zusammenhanges, während die Malerei den Augenblick und die räumliche Erscheinung festhält, sind die von uns festgestellten gegensätzlichen Kategorien des Normativen und Plastischen für die Griechen und des Positivistischen und Malerischen für die Römer auch innerlich unter sich zusammenhängend.

Aus der Schwäche des plastischen Empfindens und der eingewurzelten Neigung zur Malerei würde noch nicht mit Notwendigkeit folgen, daß die Römer auch den eigentlich malerischen Stil in der Malerei zur Entwicklung gebracht haben. Im vierten pompeianischen Stil sind uns Zeugnisse eines malerischen Stils erhalten, dessen Geist und Phantasie, Grazie und Temperament noch nie die gebührende Würdigung gefunden haben. Freilich darf man seine Vorzüge nicht in den Figurenbildern, sondern in den dekorativen Bildchen, Gestalten und Ornamenten suchen. Entspringt dieser Stil, dessen malerische Eigenschaften weit über impressionistische Züge des Hellenismus hinausgehen, einer allgemeinen geistigen Bewegung, die nicht an die Materie einer Volksindividualität gebunden ist, oder gewinnt in ihm eigentümlich römisches Kunstempfinden eine zu hoher dekorativer Form gesteigerte Gestalt? Betrachtet man den Stil, der sich um die Mitte des ersten Jahrhunderts entwickelt und den man wenig treffend meist als flavisch bezeichnet, als Ganzes, so wird man zu der zweiten Deutung neigen. Denn auch in der Plastik und Architektur kommt in ihm nach dem Klassizismus der augusteischen Kunst das eigentlich schöpferische Römische wieder zum Durchbruch. Das gilt für Relief und Porträt, vor allem aber für die Schaffung kunstgeschichtlich entscheidender Bauformen, wie des Typus der Kaiserthermen durch die Thermen des Nero, des Kreuzgewölbes und der Fassadenbildung. In der Überwindung der plastischen Form und des organischen Aufbaues in der dekorativen Malerei dieses Stils scheint daher römisches Empfinden zu walten.

In der dekorativen römischen Kunst, sowohl in der Wandmalerei wie in der Architekturornamentik, z. B. bei den Komposit- und Mischbildungen der Kapitelle oder auch bei dem Variationsspiel der Säulensarkophagfronten, offenbart sich ein Gegensatz zum Griechentum, der in erster Linie als ein Mangel erscheint. Es fehlt der römischen Kunst die Notwendigkeit der Einheit und des organischen Aufbaues dekorativer Gebilde. Dieser Gegensatz erstreckt sich nicht nur auf die ältere, sondern auch auf die gleichzeitige griechische Kunst, die den dekorativen Schöpfungen der römischen Architekturornamentik gegenüber eine große Zurückhaltung bewahrt. Wenn wir sie nun aber auch als absolut schwächer erkennen, so dürfen wir andererseits auch nicht übersehen, daß der Mangel an jenen Bindungen, die das griechische Kunstwollen erfordert, den Römern eine Beweglichkeit verleiht und ihnen im Spiel der Phantasie eine Freude an der Kontamination erlaubt, die diesen ganzen Formenreichtum als ein Vorspiel innerlich verwandter Formen der mittelalterlichen Kunst erscheinen läßt.

Die Originalität der römischen Architektur und ihre Gegensätzlichkeit zur griechischen bedürfen keines Beweises und keiner These. Im Grunde steht uns die griechische Architektur als Bauform und Raumgestaltung innerlich viel ferner als die römische und bedarf viel mehr der Erläuterung. Sie beruht wiederum auf dem Extrem plastischer Veranlagung, deren idealer Ausdruck die plastische, ruhende Gestalt des griechischen Tempels ist. Der italische Tempel bewahrt den alteuropäischen Richtungsgehalt, das Haus weitet

und gliedert sich von innen heraus. Bauten schließen sich zu Komplexen zusammen. Die Gewölbebauten erfüllen sich mit einer konstruktiven Belebung und Bewegung, die im Keim Gotisches enthält, das aber nicht zum vollen Ausdruck gelangt, weil im Kampfe zwischen Konstruktion und Dekoration mit der letzteren die griechische Tradition siegt. Auch für die römische Architektur ist entscheidend die Freiheit von den griechischen Bindungen. Wo der griechische Einfluß wirksam ist, wirkt er hemmend. Wir empfinden auf der anderen Seite die innere Verwandtschaft zu den malerischen Eigentümlichkeiten der bildenden Kunst und zur Phantasie dekorativer Elemente, wenn sie sich auch schwer begrifflich fassen läßt.

Betrachten wir die antike Kunst im Gegensatz zu der des Orients oder des Mittelalters, so gibt es nur eine einige antike Kunst. Erst wenn wir näher herantreten, erkennen wir die römischen Züge, die aber nicht stark genug sind, um eine in sich geschlossene neue und andere Kunst zu schaffen, die sich der griechischen gegenüberstellt. Das römische Kunstempfinden reicht an Stärke und Ausdruckskraft nicht entfernt an das unvergleichliche der Griechen heran. Wohl aber sehen wir, daß es seinem Wesen nach von dem griechischen grundverschieden ist und daß seine verschiedenen Äußerungen diesem einheitlichen Wesen entspringen. So überragend in der Gesamterscheinung der Kunst der Kaiserzeit die griechische Tradition ist, so sehr ist doch das Römische das eigentlich Lebendige. Jene gleicht einem mächtigen schattenden Baume, der weder Blüten noch Früchte mehr trägt, in dessen Zweigen vielmehr Schlinggewächse Blumen entfalten. Erst als der Stamm gefallen war, vermochte sich ein neuer Baum zu entwickeln. In dem, was uns als römisch erscheint, erkennen wir etwas, das in seinen positiven Eigenschaften, aber vielleicht stärker noch durch das Fehlen des Griechischen der neueren Zeit innerlich näher steht als die griechische Kunst. Es ist eine irdische Kunst im Gegensatz zu der göttlichen der Griechen.

NEUE PHOTOGRAPHIEN SPÄTANTIKER DENKMÄLER.

Brescia, Langobardisches Prozessionskreuz, einzelne Teilaufnahmen mit Gemmen. 13 × 18.

Brescia, Museo civico, Bronzebüsten (Julia Titi, Septimius Severus, Probus?). 13 × 18.

Florenz, Bargello, Elfenbeinrelief, Kaiserin, nat. Größe.

Madrid, Silberschild des Theodosius, Gesamtansicht und Teilaufnahmen. 24 × 30 und 13 × 18.

Mailand, Silberkasten von San Nazaro, von allen Seiten. 24 × 30.

Mailand, Theodora, von allen Seiten. 24 × 30.

Mailand, Domschatz, Diptychon 5. bis 6. Jahrh. 30 × 40.

Mailand, ebenda, Diptychon, 9. Jahrh. 30 × 40.

Mailand, ebenda, Zwei Buchdeckel. 30 × 40.

Monza, Diptychon, Dichter und Muse. 30 × 40.

Monza, Diptychon, sogenannter Stilicho. 30 × 40.

Monza, Diptychon, David und Gregor. 30 × 40.

München, Glyptothek, Porträtkopf Nr. 266, mehrere Aufnahmen. 18 × 24.

Ravenna, Porphyrtorso, verschiedene Aufnahmen. 18 × 24.

Rom, Villa Borghese, »Crispus«, Gesamtansicht und Teilaufnahmen. 24 × 30.

Rom, Conservatorenpalast, Kolossaler Bronzekopf und zugehörige Hand. 18 × 24.

Rom, ebenda, Marmorkoloß des Constantin, Kopf. 24 × 30. Teilaufnahmen der Gliedmaßen.

Rom, Lateran, sog. Dogmatius, Kopf. 24 × 30.

Rom, ebenda, Panzerstatue des Constantin, Kopf. 24 × 30.

Rom, Thermenmuseum, sog. Julianus Apostata, Gesamtansicht und Teilaufnahmen des Kopfes.

Rom, Museo Torlonia, Spätantike Porträts, ferner Caesar v. Bovillae, Galba.

Rom, Vatikanische Bibliothek, Porphyrsäulen mit Kaiserpaaren, Gesamtansichten und Einzelaufnahmen der Köpfe.

Tivoli, Villa d'Este, Kaiserkopf, mehrere Aufnahmen. 13 × 18.
Turin, Porphyrtorso. 18 × 24.
Venedig, Porphyrgruppen, mehrere Gesamtansichten, Teilaufnahmen der Köpfe und Füße.
Wien, Elfenbeinrelief, Kaiserin, nat. Größe.

Der Unterzeichnete (Gießen, Universität, archäologisches Institut) ist bereit, Abzüge der angeführten Photographien zu Studienzwecken zu vermitteln. Die Veröffentlichung bleibt vorbehalten.

R. Delbrueck.

DIE ANTIKEN DER EVANGELISCHEN SCHULE IN SMYRNA.

Bei dem Brande von Smyrna sind die Antiken der evangelischen Schule zugrunde gegangen. Eine vollständige Beschreibung oder ein brauchbarer Katalog ist nicht vorhanden. Da aber gewiß zahlreiche Fachgenossen Notizen, Zeichnungen, Photographien und Negative dieser Sammlung besitzen, liegt es im Interesse der Wissenschaft, dieses Material zu sammeln und allgemein zugänglich zu machen. Es besteht die Absicht, als Beiheft zu den »Einzelaufnahmen antiker Skulpturen« eine möglichst vollständige Beschreibung mit Abbildungen zu geben. Ich bitte diesen Plan zu unterstützen; bei der Publikation werden die wissenschaftlichen Rechte des Einzelnen selbstverständlich gewahrt werden.

Erlangen. Georg Lippold.
Löwenichstraße 18.

ARCHAEOLOGISCHE DISSERTATIONEN.

Elisabeth Franck, Griechische Standspiegel mit menschlicher Stützfigur. Ludwig Maximilians-Universität München 1923. Referent: Prof. Paul Wolters.

I. Analyse der tektonischen Formen des Standspiegels. — Die ägyptischen Spiegel mit menschlich gestaltetem Griff waren sämtlich Handspiegel, erforderten also im Gegensatz zu den in dieser Arbeit behandelten griechischen keine Standfestigkeit. Trotzdem kann Abhängigkeit der griechischen Exemplare mit nackter weiblicher Stützfigur von jenen ägyptischen angenommen werden. (Praschniker Ö. J. 1912, 245 ff., Furtwänger, MW 633 ff.). Der Scheibenträger, das vermittelnde Glied zwischen Figur und Spiegelscheibe, zeigt in Ägypten 2 Hauptformen: 1. rundes, kalatosartiges Gebilde, in das die Scheibe eingelassen ist, wie Cat. du Caire, Bénédite, Miroirs 44042 — entsprechende griechische Spiegel Athen, de Ridder, Bronzes Soc. Arch. 151 und München, Praschniker a. a. O. 230. — 2. Horizontal ausladendes Glied in Form der Papyrusdolde wie Fechheimer, Kleinplastik der Ägypter, Taf. 128. Bei griechischen Spiegeln ist die entsprechende Form nicht erhalten; im Gegensatz zur rundplastischen Dolde erscheint hier der horizontal ausladende scheibenförmig platte »Träger«, dessen verschiedene Formen sich aus dem Volutenkapitell ableiten lassen, wie es sich an dem archaischen Griffspiegel aus Ägina (schurzbekleidetes Mädchen, Ephem. arch. 1895, Taf. 7) findet. Am reinsten ist diese Form bei unteritalischen, lokrischen Exemplaren erhalten (Syrakus, Notizie d. Scavi 1912 Suppl. Fig. 4). Bei Athen, Arch. Ztg. 1875, Taf. 14, 1 läßt sich der Träger als in die Breite auseinandergezogenes Volutenkapitell auffassen, und fast alle mutterländischen Exemplare lassen sich als bereicherte Ausgestaltungen dieser Grundform verstehen mit der Tendenz, der breit ausladenden Scheibe im »Träger« ein Gegengewicht zu schaffen. Sie erweisen sich schon dadurch als geschlossene Reihe, deren Spitze jener athenische Spiegel bildet. Auf dieselbe geschlossene Stetigkeit der Entwicklung weisen ihre übrigen tektonischen Formen hin. Die Basen haben fast durchgängig Glockenform; bei den italischen Exemplaren ist die Stufenbasis beliebt.

Als Raumfüllung zwischen den Schultern der Stützfigur und dem Scheibenträger dienen in archaischer Zeit Sphingen (Arch. Ztg. 1875, 14, 1; Athen, Spec. Anc. Sculpt. II Taf. 6, London) oder Panther (unteritalische Exemplare, Sieveking, Bronzen der S. Loeb, Taf. 6—8), im Mutterland seit etwa 480 Eroten (früheste Beispiele: Petersburg, Schebelew, Mat. z. Archäologie Rußlands 1907, Taf. 2 und Boston, Forman Coll. 66, Taf. 3, 1), die dann dauernd bleiben. Die Deutung der bekleideten, weiblichen Stützfiguren auf Aphrodite ist nicht wahrscheinlich. Die nackten Stützfiguren faßt man allgemein als Hetären oder Hierodulen auf; die auch rein ornamental verwendeten bekleideten weiblichen sollte man von jenen nicht prinzipiell trennen und sie einfach als schöne Mädchen in der Tracht des Alltags auffassen.

II. Stilistische Analyse der Stützfiguren. — Die Betrachtung der tektonischen Grundformen machte schon für die große Masse der mutterländischen Spiegel Entstehung in einem nicht weit ausgedehnten Bezirk wahrscheinlich. Dies Resultat wird durch die stilistische Analyse vollauf bestätigt, weil sie eine durchaus stetige Entwicklung des statuarischen und der Gewandstilisierung erkennen läßt. Das

ganze Material läßt sich in 11 Gruppen ordnen, von denen Gruppe 2 italische archaische Figuren, 8 vereinzelt stehende Peplosfiguren, 9 kalabrische, bekleidete Figuren, 10 nackte, männliche Figuren, 11 die von Praschniker schon behandelten nackten, weiblichen Figuren umfaßt. Die übrigen Gruppen enthalten die in ununterbrochener stilistischer Entwicklung aufeinanderfolgenden mutterländischen, bekleideten Figuren. — Innerhalb dieser mutterländischen Gruppen und beim Übergang von der einen zur anderen tritt die Zähigkeit hervor, mit der die einzelnen Stilisierungsmotive (Gewandraffung, Mittelfalten am Unterteil) festgehalten und nur ganz langsam in eleganterer und freierer Manier umgebildet werden. Nur einzelne Stücke von besonders hoher Qualität zeigen originelle und fortschrittliche Elemente. Die Gruppen 2, 9 und 10 lassen sich im griechischen Westen lokalisieren, als etruskisch erweisen sich mit Wahrscheinlichkeit Walters, Cat. Bronzes, Brit. Mus. 548 und 551, als unteritalisch, vielleicht kalabrisch der Rest der Gruppe 2. Gruppe 9, aus den jüngsten Ausgrabungen der Italiener in Kalabrien stammend, läßt sich sicher lokalisieren, entweder dort selbst oder doch in einem westgriechischen Fabrikationsorte, da sowohl die tektonischen und ornamentalen, wie die statuarischen Formen sich deutlich von denen der mutterländischen Gruppen abheben. — Gruppe 8 ist nicht mit voller Sicherheit zu lokalisieren; nur bei dem Exemplar der Sammlung Lambros (Cat. Lambros u. Dattari, Taf. 17, 212) ist Locri als Fundort gesichert und danach für sie wie für andere, ihr ähnliche Exemplare derselben Gruppe die westgriechische Heimat wahrscheinlich. Das gleiche gilt für die nackten männlichen Stützfiguren (Gruppe 10) mit Ausnahme von Walters, Cat. of Bronzes, Brit. Mus. 224, Taf. 3 (aus Theben) und Coll. Somzée, Taf. 32, Brüssel (aus dem Peloponnes). Letztere, gegen Ende des 5. Jahrh. zu datieren, stellt überhaupt den letzten Ausläufer eines schon degenerierten Fabrikbetriebes dar, den wir für die große Masse der mutterländischen Standspiegel anzunehmen haben, und der in der Zeit seiner Blüte anscheinend keine nackten männlichen Figuren verwendete. — Seine zeitliche untere Grenze bildet also die Brüsseler Bronze, die obere gewinnen wir durch die ziemlich sichere Datierung des Athener Spiegels mit Sphingen, der den Anfangspunkt der mutterländischen Reihe bildet; er ist um 525 zu datieren (vgl. Schrader, Auswahl, Fig. 5). Der Fabrikbetrieb bleibt etwa 75 Jahre auf gleicher Höhe; seine höchste Blüte fällt ungefähr 490—470 (Gruppe 2), also nicht weit entfernt von der höchsten Blüte des rotfigur. Stils. Nach 450 scheint eine Stagnation einzutreten, deren innere, kunsthistorische Ursache darin zu sehen ist, daß diese Kleinkunst das Problem der Ponderation des menschlichen Körpers mit dem der Stützfigur vereinte, diese Vereinigung mit der ganzen Energie jener Kleinkunst des ausgehenden Archaismus und des strengen Stils anpackte und löste, dann aber liegen ließ. Die äußeren historischen Gründe sind wohl in der Lahmlegung des korinthischen Handels um die Mitte des 5. Jahrh. durch die Operationen der Athener (Ed. Meyer, Gesch. des Altert.[3] III 599 ff.) zu sehen. Auf eine peloponnesische Fabrik weist nämlich der allgemeine Charakter der mutterländischen Spiegelstützen hin, ihr verschlossenes, trübes Wesen, ihre Tracht, auf Korinth speziell weist dessen Rolle in der Metallindustrie und zahlreiche Provenienzen hin, vor allem aber die Ähnlichkeit von Gruppe 6 mit Statuen wie Kreta (Bull. Com. 1897, Taf. 12, 13 — Thermenmuseum Br. Br. 337, Helbig[3] 1289 —, Athena im Thermenmuseum Br. Br. 502, Helbig[3] 1338. Die Bronzen sowohl als die Marmorstatuen zeigen einen besonders herben und schematischen Typus der Peplosfigur, der sich gleichfalls bei Terrakotten aus Tiryns findet: Tiryns I Taf. 12, 3 (von Frickenhaus nach Argos gesetzt). Nach Herodot V 87 ff. wurde in Argos, Sikyon u. Ägina, den Städten, die für die Fabrik der Standspiegel in Betracht kämen, Ende des 6. und Anfang des 5. Jahrhunderts ausschließlich der Peplos getragen; das Vorkommen des Chiton bei den Spiegelstützen erklärt sich bei Ansetzung der Fabrik in Korinth. Eine oder mehrere Abzweigungen sind im griechischen Westen anzunehmen. Besonders wichtig ist die gewonnene Möglichkeit, die wichtigsten Probleme der Epoche vom Ende des Archaismus bis zum Ende des strengen Stils an griechischen Originalen beinahe von Jahr zu Jahr in ihrer Entwicklung zu verfolgen: das Problem der Tektonik, das der Ponderation und das der Gewandstilisierung.

REGISTER.

I. SACHREGISTER.

Die Spaltenzahlen des Archäologischen Anzeigers sind *kursiv* gedruckt.

Abkürzungen: Br(n) = Bronze(n). G(n) = Gemme(n). Gr = Gruppe. L = Lampe. M = Marmor. Mos(en) = Mosaik(en). Mze(n) = Münze(n). Rel(s) = Relief(s). Sk(e) = Sarkophag(e). Sp = Spiegel. Sta(n) = Statue(n). Stte(n) = Statuette(n). T(n) = Terrakotten. V(n) = Vase(n). Vb = Vasenbild. Wgm = Wandgemälde.

II. INSCHRIFTENREGISTER.

Die Spaltenzahlen des Archäologischen Anzeigers sind *kursiv* gedruckt.

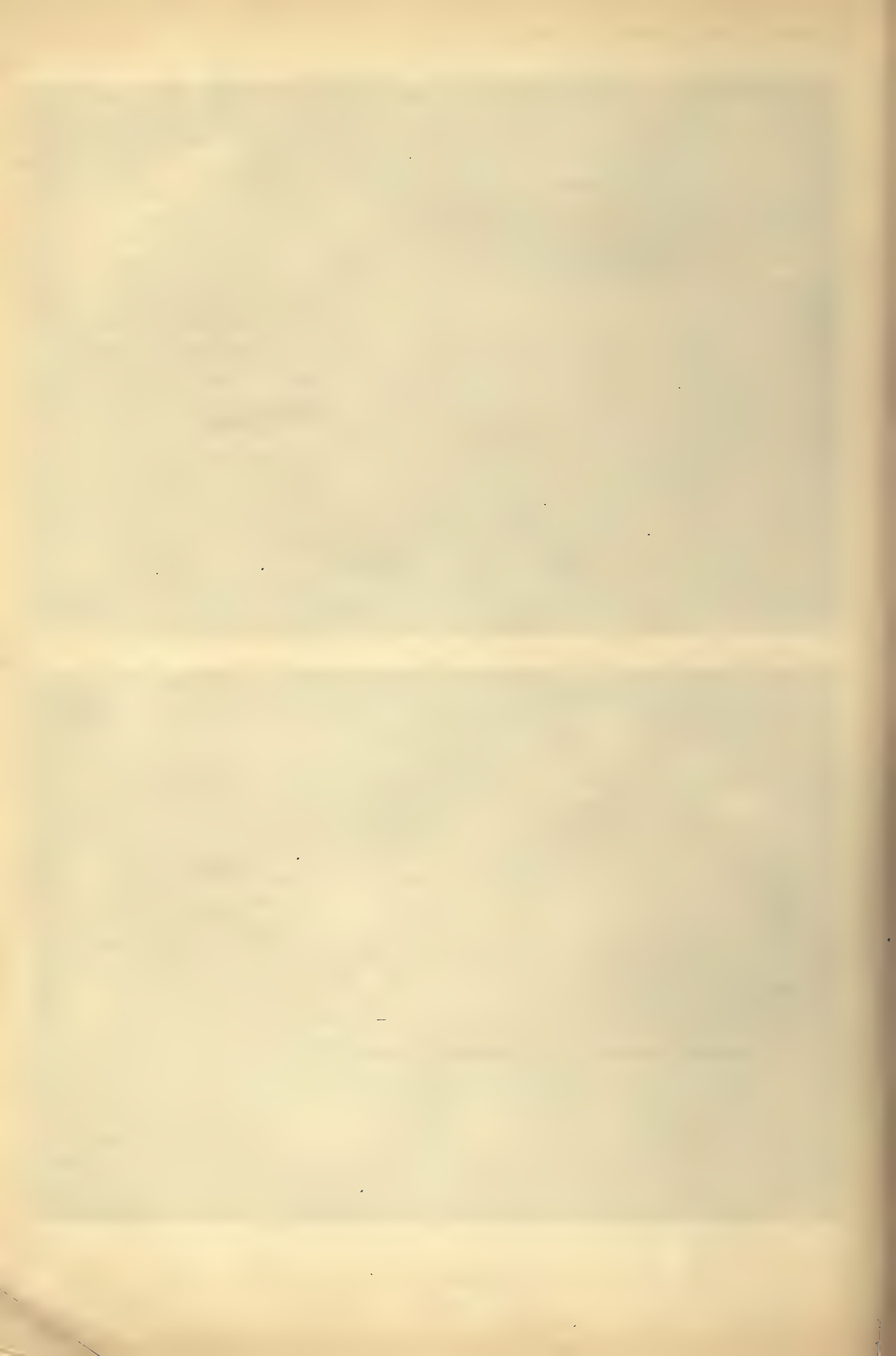
Griechische Inschriften.

Lateinische Inschriften.





JONISCHES SCHMUCKSTÜCK AUS FALCONARA





JONISCHES SCHMUCKSTÜCK AUS RUVO



MÄDCHENKOPF AUS DEM ASKLEPIEION VON KOS

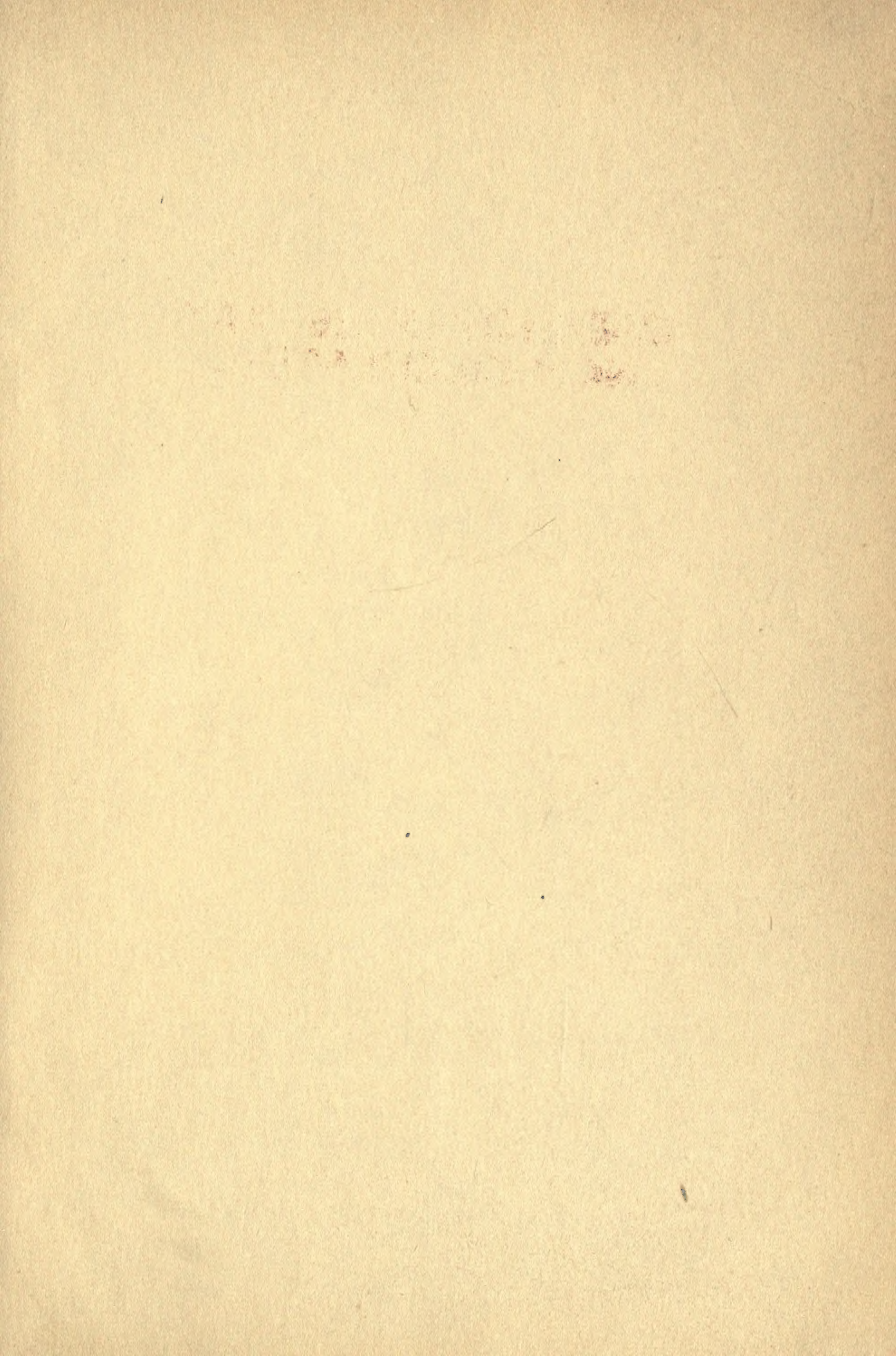


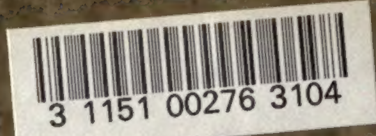


WEIBLICHE STATUETTEN AUS DEM ASKLEPIEION VON KOS








3 1151 00276 3104



